



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

Del teatro ritual al teatro sagrado:
Arte teatral, expresión de evolución cultural

Tesis que es sometida de acuerdo a los requerimientos de la Maestría en Estética y Arte por la
Lic. Goare Salcido Villagómez para obtener el grado de Maestra en Estética y Arte

Director de Tesis: Dr. Ramón Patiño Espino

Abril de 2020

| Índice | Página |
|---|---------------|
| Presentación escénica y teórica | 7 |
| Sobre el término arte teatral. Un apartado preliminar necesario | 8 |
| Sobre el término evolución cultural. Un apartado preliminar necesario | 9 |
| Introducción a la teatralidad | 12 |
| Planteamiento y conflicto principal | 13 |
| Justificación de la entidad teatral | 14 |
| Capitulario | 14 |
| 1. Primer Acto: Antecedentes atávicos del arte teatral | 18 |
| 1.1 Proto-teatro | 19 |
| 1.1.1 El chamán | 21 |
| 1.1.2 Etimología, ubicación geográfica e importancia | 26 |
| 1.1.3 El primer actor de la humanidad | 30 |
| 1.1.4 Expresiones escénicas no-occidentales | 34 |
| 1.1.5 Manifestaciones escénicas indígenas | 42 |
| 1.2 Pre-teatro | 47 |
| 1.2.1 Ritualidad ancestral | 48 |
| 1.2.2 El histrión | 50 |
| 1.3 Teatro | 54 |
| 1.3.1 Teatro griego | 55 |
| 1.3.2 El actor | 59 |
| 1.3.3 El dramaturgo | 62 |
| 1.3.4 Teatro romano | 66 |
| Bibliografía consultada | 67 |
| 2. Segundo Acto: El devenir histórico del arte teatral | 68 |
| 2.1 Las herramientas creativas | 70 |
| 2.1.1 La máscara | 73 |
| 2.1.2 El escenario | 81 |
| 2.1.3 El texto dramático y el dramaturgo | 91 |
| 2.1.4 El personaje | 102 |
| 2.2 Las herramientas orgánicas | 106 |
| 2.2.1 El actor | 107 |
| 2.2.2 El director | 108 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.3 El técnico | 109 |
| 2.3 Línea temporal en el arte teatral | 114 |
| 2.3.1 Medieval | 115 |
| 2.3.2 Renacentista | 119 |
| 2.3.3 Barroco | 120 |
| 2.3.4 Neoclásico | 121 |
| 2.3.5 Vanguardias | 122 |
| 2.3.6 Siglo XX | 125 |
| Bibliografía consultada | 128 |
| Referencias digitales | 128 |
| 3.Tercer Acto: Del teatro ritual al teatro sagrado | 130 |
| 3.1 Homo Histrionicus | 131 |
| 3.2 Del chamán atávico al actor del siglo XXI | 139 |
| 3.3 Vinculación entre teatro ritual y teatro sagrado | 145 |
| Conclusiones | 155 |
| Bibliografía consultada | 160 |
| Referencias digitales | 160 |
| Bibliografía general | 161 |

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)
sin cuyo apoyo el presente proyecto de investigación nunca hubiese posible.

Agradecimientos Especiales

Al Dr. Ramón Patiño Espino,
por su cautelosa guía.

Al Dr. José Ramón Fabelo Corzo,
por su inconmensurable calidad humana.

Al maestro Felipe de Jesús Galván,
por su amparo y estoicismo.

A los colegas de la maestría:
Rosana Meza, Nelson Reynoso, Yoan Parra, Carlos Flores,
por esas lecciones de vida fuera del aula.

A los amigos entrañables:
Alfonso Aragón, Dione Himura, Charly Carreón,
Liz Vega, Cuauhtémoc Lowder, Luis Del Ángel,
por ser esenciales y estar, pese a todo.

Dedicatoria

Nunca hubiese llegado aquí, de no ser por mi abuelo Adrián que señaló el trayecto.

Mis tíos Hugo (+), Yanga y Tajín que recorrieron los museos del mundo.

Mis padres por apoyarme pese a cuan imposible era lo que yo anhelaba.

Mis hermanos (Tlacaellé y Uliánov) por reflejarme en el lado contrario de la brújula.

Al clan Villagómez Velázquez, por permanecer y seguir floreciendo.

A mis primas Li y Jaramar, por crecer conmigo, por brillar.

A Cristhián G.

Amado lobo de Caperucita,

oscuro compañero de viaje.

Presentación escénica y teórica

El arte teatral es una manifestación artística sumamente longeva cuya historicidad ha sido considerada lineal. Por ello, durante bastante tiempo se planteó que su punto de partida se ubicaba en la antigua Grecia, lo cual es acertado solo sí lo vemos de manera occidentalizada.

Es decir, al sincronizar la narrativa histórica teatral con la estricta temporalidad del mundo occidental representado por Europa, en cuyos países se desarrollaron de manera profusa varias de las herramientas escénicas que conocemos en la actualidad como son: el escenario, la máscara y el actor.

Entonces, ciertamente, “[E]l teatro de cada época ha operado dentro de ciertas convenciones [...] el teatro no debe estudiarse fuera de su marco histórico”.¹ Sin embargo, es importante destacar que antes de la consolidación del teatro griego como disciplina artística y durante el mismo lapso histórico en que aparecieron aquellos utensilios escénicos primordiales, en otros lugares, llamados por su ubicación geográfica ‘no-occidentales’, de igual forma prosperaban actividades escénicas que se presentaban en espacios teatrales construidos en concreto para determinado tipo de representación.

Ejemplo de ello, son las danzas balinesas, la ópera china, el teatro indígena mexicano, el teatro de sombras asiático y diversas manifestaciones escénicas japonesas como son las modalidades teatrales del Kabuki, el Rakugo, el Nō y el Kyōgen. Es por dicha razón, que estudiaremos el arte teatral en otros planos cognitivos de representación.

El listado anterior refleja una amplia diversidad de prácticas escénicas que comparten un rasgo en suma particular que les otorga una significativa trascendencia. Así, todas ellas, forman parte de longevas tradiciones escénicas que todavía en la actualidad se representan, asemejándose en la medida de sus posibilidades a sus costumbres ancestrales. Por lo cual, también son consideradas patrimonio cultural de sus respectivos países que, a su vez, procuran mantener vigentes hoy día.

Es posible considerar dichas referencias como paradigmas culturales, pues se vinculan directamente con el avance de la humanidad y con mayor especificidad con una constante transformación socio-cultural. Lo cual, de manera colateral favoreció la trayectoria inequívoca de cada rasgo distintivo del arte teatral, enriqueciendo así, los diversos elementos que lo conforman.

¹ MacGowan K. (1997). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 8.

Sobre el término arte teatral. Un apartado preliminar necesario

Hasta ahora se ha hecho referencia al teatro como arte teatral. Antes de continuar es importante realizar una aclaración pertinente: se acudió a una mancuerna conceptual que, al expresarse desde su sola mención se entendiera enseguida como un vasto contenido, el cual, impulsó y favoreció el ejercicio creativo de diversas manifestaciones escénicas, también denominadas teatrales, agnadas con la constante transformación cultural de la humanidad.

No obstante, dicho engranaje inicial provocaba cierta confusión en los lectores ajenos al tema y suscitaba una suposición errónea en cuanto al significado de lo que se pretendía plantear en el campo teatral. La construcción del título del presente trabajo relaciona el fenómeno teatral en conjunto con la definición que propone el profesor de Estudios Teatrales en la Universidad de Kent en Canterbury, Reino Unido, Patrice Pavis al señalar aquellos elementos distintivos del arte teatral como “la riqueza infinita de las formas y de las tradiciones teatrales a lo largo de la historia”.²

Es posible vincular el arte teatral con el teatro, que se entiende como espacio de representación y también con la modalidad de disciplina artística que reúne diversas herramientas escénicas cuya finalidad práctica es llevar a cabo la representación de un texto dramático.

También es viable abordar el arte teatral como arte dramático, que es un género dentro de la literatura y a su vez, una práctica propia de la construcción emocional realizada por el actor para crear un personaje. Es importante mencionar que el arte de la interpretación requiere de un mayor esfuerzo por parte del actor, pues entrena en conjunto aspectos físicos y emocionales para lograr encarnar a un personaje de manera creíble frente al público.

Para sustentar el uso de arte teatral se recurrió a la siguiente definición de Pavis: “A menudo, ésta expresión se utiliza en el sentido más general del teatro, para designar al mismo tiempo la práctica artística (hacer teatro) y el conjunto de obras textos y literatura dramática que sirve de base escrita a la representación o a la puesta en escena”.³

En otras palabras, el arte teatral se encuentra inmerso en las artes escénicas y las artes de la representación, que reúnen diversas disciplinas artísticas como son la música, el circo y la danza, dichos saberes se concentran en un campo creativo alterno al arte teatral y se presentan en un marco escénico, los rasgos que distinguen a cada una de ellas son distintivos y por eso, es imposible confundirlas.

² Pavis, P. (1998) *Diccionario de teatro*. México: Editorial Paidós. Pág. 52

³ Pavis, P. (1998) *Opr. Cit.* Pág. 52

Sobre el término evolución cultural. Un apartado preliminar necesario

Al ubicar en un espacio homogéneo dos conceptos totalmente inconexos, es posible trasgredir ciertas fronteras cognitivas. Sería demasiado temerario, dado que ambos terrenos epistemológicos carecen de un punto de encuentro definido; por ende, exigir a éstas disciplinas que articulen fuera de su respectivo campo de acción sería tan inadecuado como sacar a un pez del agua.

Por un lado, se extrae el término ‘evolución’ fuera de su hábitat, por completo científico y, por tanto, especializado, pues atañe a una noción de ciencia, para que interactué codo a codo con otro término, afín de raíz con el ámbito social, tal cual es la ‘cultura’. El objetivo de su engarce, podría causar cierta confusión, justificada sin duda, ante lo que pareciera una conciliación inimaginable en un texto que pretende abordar una disciplina artística como lo es el arte teatral.

Pese a ello, no es la primera vez que se manifiesta un episodio similar.

En 1959, el físico y novelista inglés Charles P. Snow dio una conferencia titulada ‘Las dos culturas’ que planteaba las consecuencias de la evidente ruptura entre ciencias y humanidades, lo cual, Snow afirmaba era la razón esencial de la irresoluble problemática mundial de entonces.

En su texto, proponía establecer puentes argumentales sólidos entre la ciencia y el arte, a modo de retroalimentación constante. Durante cuyo proceso ambas zonas cognitivas se enriquecieran y beneficiaran de manera mutua, pues Snow creía que la brecha entre científicos e intelectuales estaba afectando seriamente a la sociedad de mediados del siglo XX.

Aunque su propuesta estaba sustentada, Snow fue rechazado y severamente criticado en repetidas ocasiones; pese a ello, su esfuerzo sería determinante para impulsar otras tantas ponencias futuras, que fundamentarían el aparente desatinado emparejamiento entre evolución y cultura.

Sería necesario un lapso de cincuenta y seis años para que las palabras de Snow encontrarán una réplica que respondiera su solicitud por establecer un engranaje que estableciera una conexión directa y positiva entre la ciencia y la intelectualidad.

Muestra de ello, son los diversos textos escritos por Alex Mesoudi, que entre 2007 y 2015 ha desarrollado aquella mancuerna que sonaba como una premisa imposible en boca de Snow, pues bien, esa utopía se ha enriquecido sobremanera y la información existente sobre la evolución cultural supera las expectativas iniciales de Snow.

Actualmente, la *evolución cultural* es considerada una expresión social que ha estado presente en la humanidad por 2,600,000 años. Se manifestó específicamente en el momento en que nuestros ancestros desarrollaron su inteligencia técnica para construir herramientas, en otras palabras, desde el *Homo Habilis*, el primer representante del género *Homo*.

La humanidad posee una capacidad cultural que ha evolucionado de manera constante, lo cual, en pleno siglo XXI es incuestionable, por ello, es imposible visibilizar a la evolución cultural como un fenómeno aislado, pues su perfeccionamiento o retroceso afecta a la humanidad misma.

Al igual que Mesoudi, durante los últimos 17 años, diversas personalidades de la ciencia como el biólogo evolutivo Kevin Laland; el psicólogo, neuro-antropólogo y neurocientífico cognitivo, Merlin Donald; el antropólogo, psicólogo y biólogo evolucionista Robin Dunbar y el historiador de arte, Ernst Gombrich han aportado significativamente al tema de la evolución cultural, cuyas implicaciones involucran su total interacción.

Cabe mencionar que años después del suceso de Snow, entre 1962 y 1964, el matrimonio Leakey encontró en Tanzania restos fósiles de *Homo Habilis* (hombre hábil en latín) cuyo nombre es un referente directo de su habilidad técnica y la creación de instrumentos líticos, vivió en África durante el Pleistoceno (2,4 millones de años).

El mencionado descubrimiento, a la postre respaldaría la premisa de Snow que sería reconsiderada casi seis décadas después, como un primer intento por establecer un vínculo impensable entre dos campos de conocimiento radicalmente opuestos. Por fortuna, en la actualidad se ha desarrollado de manera amplia la definición de evolución cultural, sus efectos en la sociedad y futuras consecuencias enlazadas con la tecnología, gracias al impulso de diversas premisas que superan con creces aquello que alguna vez soñó Snow.

Luigi Luca Cavalli Sforza afirma que “[L]a evolución cultural, en su conjunto, viene determinada por la suma de las innovaciones y de las elecciones [...] por la aceptación o no de estas innovaciones por parte de la sociedad. Existe, por tanto, un cambio continuo que siempre es de naturaleza estadística [...] algunas innovaciones son más afortunadas que otras”.⁴

Así, la presencia de la evolución cultural es fundamental en la culminación de herramientas artísticas que impulsan la perfección técnica y beneficia el desarrollo del arte mismo.

Por ejemplo, en las representaciones griegas enfocadas en el género de la tragedia se utilizaban coturnos (un zapato de suela gruesa cuyo objetivo era aportar mayor altura al actor), posteriormente dicha herramienta creativa se convertiría en lo que ahora conocemos como zancos, la necesidad escénica impulsó la implementación de cambios precisos, los cuales, se podrían calificar como una evolución cultural y artística de lo que antes eran los coturnos.

El paleontólogo español Jordi Agustí, especializado en mamíferos cenozoicos y evolución humana, profesor de investigación en el Instituto de Paleontología Humana de la Universitat Rovira

⁴ Cavalli-Sforza, L.L. (2007). *La evolución de la cultura*. Barcelona: Anagrama.

i Virgili-DURSI, durante la conferencia ‘Patrones evolutivos en la evolución humana’ que impartió en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Zaragoza, dentro del ciclo de conferencias Bicentenario Darwin, asegura que:

La evolución cultural ha reemplazado en la especie humana a la evolución biológica debido, sobre todo, a que se ha invertido el control que ejercía el medio ambiente sobre dicha evolución. Hasta hace muy poco era el medio ambiente el que controlaba la evolución, pero el ser humano ha logrado modificarlo y ajustarlo a sus fines. Sin embargo, tras la revolución del Neolítico, surge con más fuerza la evolución cultural, hace ya 2.600.000 años apareció la capacidad cultural (fabricar herramientas). Hasta entonces, el ser humano había sufrido el motor de la evolución -selección natural- pero, a partir de entonces surgió la capacidad de acumulación, es decir, la evolución cultural se intensificó mucho más.

Acorde con la cita anterior, es por medio de pasos agigantados que la humanidad ha recorrido el sendero de la evolución cultural. Así en un lapso de poco más de dos siglos, el hombre transformó su propia existencia, su ritmo de vida y su resistencia ante la adversidad. A mediados del siglo XVIII se manifiesta la revolución industrial y afecta a gran escala diversos campos, desde la economía, la tecnología pasando por la agricultura hasta el comercio y el potencial de cada país.

El profesor y psicólogo evolucionista, Robin Dunbar, en su texto *La odisea de la humanidad* plantea que “la cultura está asociada por doquier con las sociedades humanas. No hay tribu, nación o estado sobre la tierra que no se precie de tener una cultura propia”.⁵

Incluso en el lugar menos pensado, existe un grupo de personas, ajenas al mundo occidental con su respectiva cultura, tradiciones y peculiar forma de vida. Mantenerse a distancia de la civilización, no significa que sea imposible desarrollar una evolución cultural.

Merlin Donald, cognitivista evolucionario en el texto *Art and cognitive evolution* afirma que “las culturas humanas pueden reconocerse por ser redes masivas cognitivas y distribuidas que involucran a muchas mentes, vinculadas a menudo con grandes estructuras institucionales que guían el flujo de ideas, recuerdos y conocimientos”.⁶

Asimismo, durante la historia del arte teatral, se han manifestados varios ejemplos de evolución cultural, estos se presentarán con mayor detalle en el siguiente capítulo. Es necesario subrayar que se harán notar por medio de los sinónimos mismos de la palabra *evolución* con el fin de impedir que la lectura del texto sea tediosa.

⁵ Dunbar, R. (2007). *La odisea de la humanidad*. Barcelona: Crítica.

⁶ Donald, M. (2006). *Art & cognitive evolution* inserto en *The artful mind*. Edición de Mark Turner. U.K: Oxford University Press.

Introducción a la teatralidad

El presente trabajo de investigación, propone una revisión histórico-cultural con el objetivo de demostrar la contundente presencia de una notable y constante metamorfosis que se ha presentado a través de diversos cambios, algunos inesperados e improvisados, que sin duda, fueron en suma necesarios en el ámbito teatral, cuyo objetivo era mejorar tanto la utilidad como la funcionalidad de las diversas herramientas creativas utilizadas en escena como son: el escenario, la máscara y el texto dramático.

Gracias a ello, ahora es evidente notar a simple vista innegables modificaciones y también es posible identificarlas, pese a cuan sutiles pudieran ser esas variables. Además, es permisible seleccionar ejemplos y realizar una comparación visual por medio de imágenes que permitan mostrar cómo eran esas herramientas creativas cuando aparecieron siglos atrás.

De igual forma, se explora cómo fue su consolidación técnica durante el prolongado proceso de innovación práctica, que involucró diversas disciplinas como la arquitectura en el caso de los edificios donde se realizaban las representaciones y los diversos espacios donde trabajaban los actores, hasta llegar a las versiones más recientes.

Al recurrir a la historicidad lineal, en efecto, es necesario presentar un contexto que permita esclarecer la dimensión temporal del objeto de estudio, en este caso, la primera impresión sería que poco, sino es que nada en absoluto se podrían vincular aquellos espacios atávicos con el arte teatral, por el contrario, dichos sitios temporalmente distantes, en realidad establecen el kilómetro cero de la historia del teatro.

Es decir “[L]a teatralidad halla su primera evidencia tangible en las profundas cavernas del paleolítico superior, hace al menos 17, 000 años. La caverna era un lugar sofisticado en el que se exploraba, se explicaba, se contenía la otredad. Era también un lugar en el que se efectuaba la segregación social, con el fin de garantizar la estabilidad, la supervivencia”⁷.

Así, el presente trabajo explorará el arte teatral con el objetivo de resaltar aquellos cambios culturales cuya presencia fue decisiva para determinar la existencia de una evidente transformación que se manifestó tanto en el ámbito técnico y práctico como en el plano creativo y teórico de las diversas manifestaciones escénicas.

A diferencia de otros proyectos, el punto histórico de partida no será el teatro griego, sino dos manifestaciones previas a la época de la antigua Grecia que son consideradas el prelude que antecede a la consolidación de una disciplina artística que, con el tiempo y la constante innovación,

⁷ Montelle Y.P. (2009). *Palaeo performance*.

se fue labrando de forma paulatina en lo que ahora conocemos como una enérgica herramienta creativa capaz de asumir las tecnologías actuales, trabajar activamente con ellas e incorporarlas para renovar, reinventar y mejorar diversos aspectos tanto técnicos como prácticos, enriqueciendo así la gran diversidad de propuestas escénicas existentes en la actualidad.

Si bien también es preciso subrayar que, así como puede ésta llamada ‘arte mayor’ ser ostentosa, poco humilde y vanidosa, de igual manera es capaz de despojarse de su propio brillo y ser totalmente transparente para reflejarse en el alma humana.

Planteamiento y conflicto principal

El problema que se aborda en ésta investigación es: determinar sí el arte teatral ha presentado cambios estructurales significativos en sus herramientas creativas primigenias. Es decir, aquellas que se consolidaron como auxiliares escénicos en el teatro de la antigua Grecia, de forma incesante se favorecieron con el paso del tiempo y con la presencia de una fructífera transición creativa.

Al manifestarse de manera constante, también se destacaron por su estricta diversidad, pues la mayoría de ellos, tenían la finalidad de perfeccionar la función de las herramientas escénicas que se utilizaban durante la representación: la máscara, el texto dramático y el escenario.

La resolución de dicho conflicto contribuye en la comprensión de la historicidad alterna entre las expresiones escénicas occidentales y no occidentales, que se encuentran ubicadas en el plano pre-teatral, ritual y ceremonial, cuyo origen son las expresiones proto-teatrales, lo cual enriquece en exceso el devenir histórico teatral.

Para ello, es necesario realizar una descolonización del conocimiento enfocado en la línea temporal teatral, que suele presentarse de manera consecutiva para desarrollar sin pausas la historicidad teatral, tomando como punto del arranque el teatro griego.

Sin embargo, la realidad escénica es otra. El conflicto principal gira en torno a pausas dramáticas de suma importancia en otros planos escénicos, que se interpretan como historicidades previas al teatro griego que durante su desarrollo, a su vez, en otros puntos del globo se realizaban una amplia gama de expresiones escénicas que también formaron parte del devenir histórico teatral, aunque en términos geográficos sean consideradas no-occidentales, son escenarios narrativos alternos que revelan rasgos esenciales de lo que hoy se conoce como el arte teatral.

Es ahí, donde estriba la importancia histórica y artística del proto-teatro y el pre-teatro.

Justificación de la entidad teatral

El presente proyecto recurre a la transformación cultural como una herramienta esencial, para exponer la transición entre dos expresiones escénicas de gran relevancia en el arte teatral, que han sido consideradas ejes fundacionales de diversas manifestaciones escénicas.

Así el teatro ritual y el teatro sagrado, pese a la imponente distancia histórica existente entre ambas, fueron esenciales para el ejercicio creativo de Antonin Artaud que, al fusionar dichas expresiones, estableció las bases primigenias del performance a principios del siglo XX.

El objetivo general es establecer que el arte teatral tiene un origen específico, previo a su consolidación como disciplina artística, es decir, antes del teatro griego. Por ello, se sustentan como conceptos cardinales el proto-teatro y el pre-teatro, cuya relevancia histórica favorece su función de engranes fundacionales. Además, son antecedentes fidedignos de suma importancia en el arraigo escénico de una manifestación artística como lo es el arte teatral, presente desde tiempos ancestrales en la humanidad en su modalidad más primitiva.

Los objetivos específicos son:

- Elaborar la reconstrucción de la línea histórica del arte teatral incorporando manifestaciones no-occidentales. Descolonizar el conocimiento teatral.
- Identificar los momentos clave de transición escénica y creativa en el arte teatral.
- Mostrar la interacción e importancia de dos corrientes disímiles temporalmente (teatro ritual y teatro sagrado) por medio de la labor escénica de Antonin Artaud.

Cabe mencionar que los objetivos específicos están diseñados para responder a las preguntas:

- ¿Por qué es relevante la conexión creativa entre teatro ritual y teatro sagrado?
- ¿Para qué sirve dicha propuesta en el ámbito escénico?
- ¿Es una necesidad teórica en el campo del arte teatral?

Capitulario

El primer capítulo: *Antecedentes atávicos del arte teatral*, tiene el objetivo de plantear y también comprender la inherente presencia de una constante transición en el aspecto creativo del arte teatral.

Para ello, es necesario abordar sus diversas e inmutables apariciones durante el trayecto de la historia escénica. Consta de tres apartados, dos de ellos se ubican en ese enigmático ‘antes’ del arte teatral, previo a consolidarse como la destacada disciplina artística que es actualmente.

El primer ‘antes’ que se explora es el *proto-teatro*, qué es y cómo se relaciona con la naturaleza humana. Originalmente, esas primeras prácticas carecían de la estricta formalidad escénica que se amplificaría a la postre con el paso del tiempo. Ejemplo de ello, son las sesiones chamánicas.

En el despegue, precursor de la consolidación del teatro como arte teatral es fundamental abordar la figura del chamán, considerarlo el primer interprete escénico, su ubicación geográfica y respectiva etimología epistémica, representan una profunda y notable influencia para el despliegue del presente trabajo de investigación.

De igual forma, se abunda en las expresiones escénicas tradicionales no-occidentales, cuya riqueza visual será determinante para propuestas posteriores, en especial, aquella premisa de Antonin Artaud que se planteará en su capítulo correspondiente y se vincula con su propuesta de teatro sagrado.

El segundo ‘antes’ es el *pre-teatro*, afín al teatro ritual y a la figura escénica del histrión, que para dilucidar mejor se añade una aportación psicológica, que consolidará su función escénica en la configuración del *Homo Histrionicus*, que se presentará con mayor detalle en su capítulo correspondiente.

También es trascendente destacar la significación de las manifestaciones escénicas indígenas de los pueblos originarios que subsisten, pues ellos, son la conexión directa con el teatro ritual que en el plano histórico es previo a la conquista de América y se enlaza con el teatro de evangelización, herramienta colonial utilizada para imponer la religión cristiana por encima de las creencias que ya existían en aquellas tierras conquistadas.

El tercer apartado aborda el teatro occidental, al igual que aspectos históricos fundacionales del arte teatral, como son las raíces escénicas, los géneros teatrales, así como las aportaciones de Aristóteles. El actor y el dramaturgo son piezas cardinales, mientras que el teatro griego y el romano, también llamado latino, poseen gran relevancia escénica. Ambos, fueron predecesores de la consolidación de la mayoría de los elementos escénicos esenciales.

De la misma forma, son considerados por la historia universal, el punto de arranque del arte teatral occidental, pues las herramientas creativas (máscara, escenario, texto dramático) que emergieron previamente y se consolidaron en Grecia, recorrieron Europa, se crearon versiones alternas de ellas que plasmaron el conocimiento del arte teatral en otros horizontes.

El segundo capítulo: *Devenir histórico teatral* presenta las herramientas creativas que han logrado trascender el tiempo: escenario, texto dramático, máscara y personaje.

Se abunda de manera cronológica en las innovaciones técnico-escénicas cuya manifestación confirma la indiscutible presencia de un notable progreso y perfeccionamiento de las mismas, lo cual se ejemplifica, por medio de imágenes de apoyo. En el segundo inciso se presenta un vaivén de corrientes teatrales, partiendo desde el teatro ritual hasta las expresiones escénicas del primer tercio del siglo XX, incluyendo las vanguardias.

Por medio de este viaje histórico se sustenta que la transformación cultural ha sido un elemento perseverante, siempre estuvo allí y pasó desapercibido. Se pretende otorgar un debido protagonismo a las expresiones escénicas que con el paso del tiempo han favorecido el campo del arte teatral, en la gran mayoría de sus herramientas creativas, sino es que, en todas sus innovaciones teatrales, además de consolidar dos roles creativos cardinales: el dramaturgo y el director.

Asimismo, se realiza una revisión histórico-cultural que permita evidenciar la presencia de una notable transición de rasgos creativos, que se han expuesto en las diversas expresiones escénicas que conforman el campo multidisciplinar del arte teatral.

En el tercer capítulo: *Del teatro ritual al teatro sagrado*, se aborda la transformación de chamán a actor y viceversa, ésta ruptura temporal representa la interacción del teatro ritual y el teatro sagrado. La repercusión del teatro sagrado reside en la propuesta de Antonin Artaud realizada durante las primeras décadas del siglo XX, que aspiraba a rescatar la esencia escénica del teatro ritual y ceremonial, a modo de retomar el camino hacia el origen y así, recuperar aquello que Artaud creía se había perdido escénicamente y había visto en las danzas balinesas.

A la par, se presenta un apartado enfocado en ésta capacidad de reflejar emociones con gestos que representa el despertar del *Homo Histrionicus* cuya consecuencia creativa desemboca en el arte teatral donde amplifica sus alcances. En un plano normativo se revela como una cualidad inherente a la personalidad humana, en caso de descontrolarse se convierte en un trastorno de la personalidad, en la actualidad se considera una atrofia emocional explorada por la psicología.

Sí los rasgos se mantienen en un perfil bajo conforman la totalidad constitutiva de la esencia creativa de una disciplina artística, demandante en el aspecto físico como lo es, el arte teatral. Al relacionarse con un rasgo puramente humano y desplegar el gesto distintivo del hombre desde tiempos ancestrales, el *Homo Histrionicus* se hace presente. Es decir, el histrionismo como una cualidad inherente del hombre.

El segundo apartado aborda la transición de chamán atávico a actor moderno, cuya ruptura temporal da pie al siguiente apartado enfocado en el teatro ritual y el teatro sagrado, Cabe destacar que existen diferencias históricas y culturales, pese a ello, en un momento dado, su interacción favorecerá una fusión que magnificará los atributos distintivos de ambas.

En el apartado final se plantea, que Antonin Artaud provocó una ruptura temporal donde el actor se convirtió en la figura proto-teatral del chamán, que se transformó en actor y vuelve a la escena futura ataviado como un chamán, que es encarnado por un actor; en un círculo creativo perfecto que se manifestaría durante la historia misma de la humanidad.

Al cierre del presente proyecto de investigación, se despliegan las conclusiones. La bibliografía citada se encuentra al final de cada capítulo para facilitar su manejo. En tanto que la bibliografía general, es decir, la citada y la consultada se condensará en un listado al final del texto.



1. Primer Acto: Antecedentes atávicos del Arte Teatral

La ubicación temporal del arte teatral ha sido planteada por la historia universal en la Grecia antigua, lo cual, carece de certeza. Las manifestaciones escénicas se presentaron en otras culturas no-occidentales, cuya principal constante era que se presentaban en un escenario.

De igual forma, antes de la consolidación del arte teatral en Grecia, en otras partes del mundo, se realizaban eventos vinculados con el quehacer escénico, que no eran considerados específicamente teatrales, pues no se realizaban en la zona occidental del mundo, por lo tanto, adquirirían un rasgo de extrañeza, ajena a las cuidadas representaciones griegas y romanas.

Como ya se mencionó con anterioridad, la presente investigación pretende apoyar en la comprensión del devenir histórico del arte teatral y comprender su vínculo esencial con la transición de diversas culturas, lo cual ha favorecido inminentemente el perfeccionamiento de las practicas escénicas durante su trayecto histórico a nivel global.

Es importante reconocer que el arte teatral tiene un origen específico, que se ubica mucho antes de su consolidación como disciplina artística. Es decir, cuando era una actividad primitiva, imprecisa, sucia en el aspecto técnico y utilizada exclusivamente en el plano ceremonial.

En otras palabras, dicha modalidad sería llamada *proto-teatro*, cuyo paulatino progreso se consolidaría en el teatro griego occidental, que reuniría la totalidad de las herramientas escénicas que conocemos en la actualidad y aún se mantienen vigentes.

El devenir histórico del arte teatral ha sido testigo de la transición cultural de la humanidad, por ello, es fundamental corregir su localización histórica y plantear que sus orígenes deben rastrearse en la existencia de los rituales y ceremonias, relacionados con la cacería primitiva y con las pinturas rupestres, que en articulación directa con la danza y la música se convirtieron en legítimas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a deidades y se expresaban los principios espirituales de la comunidad.

Es por medio de los registros de dichas transiciones históricas insertas en el arte teatral, que es posible seguir el rastro hacia el pasado y encontrar dos expresiones escénicas de gran relevancia (*proto-teatro* y *pre-teatro*), que se vinculan con aquella fisura inimaginable, provocada por Antonin Artaud y que fragmentó totalmente la línea temporal histórica del arte teatral, forzando al futuro a voltear a su propio pasado. Ese será el punto de partida del proyecto.

1.1 Proto-teatro

Se pretende realizar una vinculación con aquellas manifestaciones previas al fenómeno teatral, en primer lugar, el proto-teatro y en segundo el pre-teatro. Aunque ambas son a la par, significativas.

Cuando se habla de teatro, enseguida salta la idea de que fue en la cultura griega donde se manifestó inicialmente. Sin embargo, en realidad fue en el periodo griego donde se consolidaron las herramientas escénicas fundacionales que tenían ya, antecedentes históricos.

Patrice Pavis, afirma que “el origen del teatro habría sido ritual y religioso y el individuo, fundido en el grupo, habría participado en una ceremonia, antes de delegar poco a poco al actor, el teatro solo se habría separado progresivamente de su esencia mágica y religiosa y se habría hecho lo suficientemente fuerte para desafiar a la sociedad”.⁸

Para plantear de manera correcta los antecedentes atávicos del arte teatral, es fundamental tener de antemano un punto de arranque. También es sustancial destacar que el arte teatral tuvo dos fases de amplificación antes de consolidarse como una disciplina artística escénica relacionada con el carácter humano y el rasgo distintivo del histrionismo.

La primera fase corresponde al *proto-teatro*. “Proto, del griego antiguo **πρωτο** (proto) primero o antes. Es un prefijo que se utiliza para denotar condición de primitivo”.⁹

Al mencionar el proto-teatro se hace referencia a las manifestaciones que se llevaron a cabo mucho tiempo antes de la invención formal del arte teatral. Precisamente, aquellas primeras expresiones proto-teatrales se ligan con “los ritos antiguos de origen prehistórico, entonces la comunicación entre los miembros de las primeras comunidades comenzó a adquirir cierta importancia. Los rituales de cacería se volvieron una práctica común y los ritos reforzaban la identidad de la comunidad y su cohesión social”.¹⁰

Acuña de esa forma, la profunda importancia de las ceremonias, que giran en torno a inquietudes humanas vitales procedentes de tiempos inmemoriales, abandonadas de manera paulatina. “Cuan distintivo de una comunidad puede ser una ceremonia ritual, en la medida misma de su interacción sociocultural, favoreciendo una inclusión exclusiva cuyo objetivo principal es la cohesión entre los miembros de la comunidad involucrada”.¹¹

La interacción social del ser humano surge de prácticas en apariencia simples que lo empujan a estar y ser con otros, para juntos consolidar la unión de una comunidad. Su principal representante será una figura enigmática que recorrió diversas zonas del mundo, dejando una

⁸ Pavis, P. (1998). *Ibidem*.

⁹ Madrid Morales, E.A (2009) *Diccionario Español - Griego*. Guatemala: Setequ.

¹⁰ Oliva, C. Torres Monreal, F. (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

¹¹ Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus*. New York: Free Press

profunda huella, y todavía es posible encontrar su rastro, en las sombras de los árboles.

En el proto-teatro, el escenario era el espacio que rodeaba a la fogata, en la penumbra de una cueva, la única luz perceptible provenía de las estrellas del horizonte, así el primer actor fue un chamán y su máscara era un tótem.



Un chamán cubriendo su rostro con una máscara. Entablando un vínculo con su tótem.

“Es más fácil permanecer en la cueva al abrigo de las sombras,
pero siempre hay alguien que se atreve a dar el primer paso,
alguien que nos marca el camino, alguien que asoma la mirada al abismo
y entonces el abismo le devuelve la mirada”. Arcano XIII: El viaje del héroe.

1.1.1 El chamán

“La primera mención en una publicación del término ‘chamán’ la realizó Avvakum Petrovich, un alto representante del conservador clero ruso en la segunda mitad del siglo XVII. La descripción de Avvakum de un chamán tungús (a quien calificaba como un vil mago que invoca a los demonios), apareció en su autobiografía, considerada como una de las primeras obras importantes de la literatura rusa. Durante el verano de 1661, el zar deportó a Avvakum a Siberia. Allí, el jefe de expedición Paskov, decidió consultar a un chamán local. Avvakum puso por escrito el hecho y mezcla plegarias y alucinaciones, diluyendo la frontera entre el sacerdote y el chamán”.¹²

La figura del chamán se relaciona sin más, con la idea de una persona que no trabaja en el plano de la realidad, sino con un personaje inasequible, que se encuentra justo en la frontera del aquí y el allá, de lo real y lo imaginario, lo imposible. En tanto, el chamanismo es considerado antecedente de todas las religiones organizadas, pues apareció antes del periodo Neolítico y la constante en dichas creencias serían sus prácticas místicas y simbólicas.

“El chamán es una figura mística, sacerdotal y política que surgió durante el paleolítico superior, remitiéndose quizás al periodo Neandertal. Es posible describirlo no solo como un experto en lo relacionado con el alma humana sino también como practicante general, cuyas funciones sagradas y sociales llegan a abarcar una amplia gama de actividades. Los chamanes son curanderos, videntes, visionarios que han vencido a la muerte. Se encuentran en comunicación con el mundo de los dioses y de los espíritus”.¹³

Un ejemplo de chamán es el nigromante de la mitología griega, tenía la capacidad de convocar espíritus y esclavizar muertos para utilizarlos a su favor, pues era un mediador entre el allá y el aquí, fungía como un intermediario que transmitía los mensajes de los espíritus de los ausentes a los miembros de su comunidad. Por ello, se creía que el chamán en modalidad de psico-pompo podía ser auxiliado por un animal salvaje, así en las culturas amazónicas el jaguar era identificado como un chamán explorando la selva. Mientras que, en las culturas siberianas se creía que las aves acuáticas estaban relacionadas con el chamán.

“El chamán se convierte en un hombre o mujer sagrado, alguien con poderes mágicos que es capaz de controlar tanto este mundo como el otro, alguien que puede obrar milagros en nombre de lo terrestre, que ayuda a los vivos y anima a los muertos en su camino hacia el más allá donde se dirigen”.¹⁴

¹² Huxley, F. /Narby, J. (2005). Chamanes a través de los tiempos. 500 años de la senda del conocimiento. Barcelona: Kairos. *Ibidem*. Pág. 40.

¹³ Adame, Cerón M.A. (2013). Rituales y chamanismos. México: Ediciones Navarra. Pág. 124.

¹⁴ Dunbar, R. (2007). *Opr. Cit.*

Algunos ejemplos de chamanes.



En el texto *De animales a Dioses*, Yuval Noah Harari afirma que “[C]uando alguien cae enfermo, el chamán puede contactar con el espíritu que produjo la enfermedad e intentar pacificarlo o asustarlo para que se vaya. Si es necesario, el chamán puede pedir ayuda a otros espíritus”.¹⁵ Dado que no existen barreras tangibles o jerarquías entre los humanos y los otros seres, es posible que el chamán establezca comunicación con ellos, no solo mediante la palabra, también puede recurrir a las ceremonias donde se realizan bailes y cantos. “[C]ualquier intento de descubrir los detalles de la espiritualidad arcaica es un ejercicio especulativo, porque apenas hay pruebas [...] que pueden ser interpretadas de mil maneras distintas”.¹⁶

¹⁵ Harari, Y.N. (2019). *De animales a dioses*. Mexico: Penguin Random House Pág. 71

¹⁶ Harari, Y.N. (2019). *Opr. Cit.* Pág. 72.

Los chamanes afirman tener la capacidad de controlar el tiempo atmosférico, es decir el clima, profetizar, interpretar los sueños, utilizar la proyección astral para viajar a los mundos superiores e inferiores y sí lo aseguran es porque lo han hecho desde épocas ancestrales.

“La cultura chamanística ‘sagrada’ es generada principalmente por las sociedades comunitarias, arcaicas, primitivas y/o las que poseen y desarrollan rasgos similares”.¹⁷

Las personas que ejercían labor de sanadores tradicionales de las zonas correspondientes a los pueblos túrcicos y mongoles de la región central norte de Asia, eran chamanes y realizaban diversas actividades, aunque dependía en gran medida del tipo de sociedad donde se encontraba.

Los chamanes realizaban diversas actividades, podían encabezar un sacrificio, curar un alma, mantener vivas las tradiciones orales por medio de cuentos y cánticos, tener visiones premonitorias e incluso fungir como un psicopompo, cuya tarea era conducir a las almas de los difuntos al más allá, para ayudar a renacer y a volver al mundo terreno.

“Son los chamanes quienes, valiéndose de sus trances, los curan, acompañan a sus muertos al reino de las sombras, y sirven de mediadores entre ellos y sus dioses, celestes o infernales, grandes o pequeños. Ésta restringida minoría mística no solamente dirige la vida religiosa de la comunidad, sino que también, y en cierto modo, vela por su alma”.¹⁸

Algunos especialistas en antropología definen al chamán como un intermediario entre el mundo natural y espiritual, que viaja entre mundos invisibles en un estado de trance. Una vez en el mundo de los espíritus, el chamán se comunica con ellos para conseguir ayuda en la curación, la caza o el control del tiempo. Es imposible explicar en un puñado de palabras qué era un chamán y determinar qué hacían y cómo; un reto mayor es responder qué eran en esencia.

A lo cual Jean Patrick Costa agrega “los actos chamánicos, ubicados en el punto de confluencia de los simbólico, del misticismo, de la teología, de la psicología, de la sociología, y de la medicina, no son fácilmente aprehensibles por nuestras palabras occidentales. Debido a que esos actos conjugan lo pictórico con lo coreográfico y lo teatral con la poesía, ellos apelan primordialmente a nuestro ser sensible”.¹⁹

Dichas prácticas, se han relacionado con aquellas expresiones escénicas ubicadas en un periodo llamado proto-teatral, es decir, previas a las manifestaciones teatrales occidentales, imperantes en la cultura griega entre 550 a.C. y 220 a.C.

¹⁷ Adame, Cerón M.A. (2013). Opr. Cit. Pág. 131

¹⁸ Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Mexicana.

¹⁹ Costa, J.P. (2003). *Los chamanes ayer y hoy*. México: Siglo XXI.

Existe una gran cantidad de chamanes alrededor del mundo, estos son los rasgos que comparten pese a las distancias geográficas que existen entre ellos:

- El chamán puede comunicarse con el mundo de los espíritus.
- Los espíritus con los que interactúa pueden tener energía positiva o negativa.
- El chamán trata enfermedades causadas por espíritus negativos.
- El chamán emplea técnicas para inducir trance e incitar éxtasis visionario.
- El chamán separa su alma de su cuerpo físico.
- El chamán entra en el mundo sobrenatural para buscar respuestas.
- El chamán evoca imágenes de animales como guías espirituales.
- El chamán percibe presagios y es portador de mensajes del mundo sobrenatural.
- El chamán es un guía espiritual para su pueblo.
- El chamán posee un don.
- El chamán es “un gran especialista del alma humana”.²⁰
- El chamán “vive al borde del abismo, pero tiene los medios para evitar caer en él”.²¹
- El chamán ve lo que los demás no pueden ver.

Chamán Tungús.



²⁰ Eliade, M. (1976). Opr. Cit.

²¹ Vitebsky, P. (2001). Los chamanes: El viaje de alma fuerzas y poderes mágicos éxtasis y curación. Köln: Taschen. Pág. 139.

El chamanismo se rige por un sistema simbólico-mágico-religioso cuya raíz esencial se fundamenta en la visión del mundo y la experiencia religiosa de un pueblo. El chamán es una persona especial que nace con el don que le confiere la facultad de la adivinación, el poder de la sanación y la habilidad para alternar con aquello que está más allá del entendimiento y raciocinio humano. Al comunicarse con las divinidades, los espíritus de la naturaleza y los muertos, debe poseer cierto talento escénico.

“Hay, en efecto, varios tipos de chamanismos clásicos o tradicionales [...] que en alemán se conocen como *naturvolkers* (pueblos naturales, si se traduce literalmente) y que en lengua española se han denominado pueblos primitivos o arcaicos, indudablemente pueblos de tradición oral [...] pueblos o etnias igualitarios”.²²

La mayoría de dichos pueblos poseen vínculos chamánicos, una cultura chamánica o bien, tradiciones chamanísticas que cada etnia desarrollará según su distintivo perfil. El chamanismo se basa en la premisa de que el mundo visible está impregnado por fuerzas y espíritus invisibles de dimensiones paralelas que coexisten simultáneamente con la nuestra.

Para ejercer dicha práctica se requieren conocimientos individualizados y capacidades especiales, que funcionan y son dirigidas hacia un mismo objetivo. Los chamanes actúan fuera de religiones asentadas, y tradicionalmente, actúan solos, son en suma solitarios, pues sus tareas requieren de la mayor concentración.

El chamanismo se refiere a un tipo de creencias y prácticas tradicionales similares al animismo (del latín *anima*, alma, espíritu), “es la creencia de que casi todos los lugares, todos los animales, todas las plantas y todos los fenómenos naturales tienen conciencia y sentimientos y pueden comunicarse directamente con los humanos”.²³

Las actividades del chamán engloban diversas creencias enfocadas en que todo ser perteneciente a la naturaleza posee un ánima, entiéndase como una consciencia propia o bien, un espíritu regente que lo representa con determinada forma. El animismo asegura la capacidad de diagnosticar a tiempo y de curar el sufrimiento del ser humano, y en algunas sociedades, la capacidad de causar dolor.

Los chamanes creen lograr lo anterior, al contactar con el mundo espiritual y estableciendo un vínculo, al plantear un tipo de relación con los espíritus, realizan una negociación o buscan la solución a una enfermedad, y son los espíritus quienes sugieren una posibilidad para ayudar, ya sea recurrir a las propiedades de una planta o un brebaje especial realizado de cierta manera.

²² Adame, Cerón M.A. (2013) *Ibidem*. Pág. 115.

²³ Harari, Y.N. (2019). *Ibidem*. Pág. 71

1.1.2 Etimología, ubicación geográfica e importancia

“En el siglo XVII, los rusos empezaron la colonización de Siberia y se encontraron con personas que afirmaban se comunicaban con los espíritus. Entre la población de habla tungús de Siberia oriental, éstos eran conocidos como saman o shaman. [...] Aseguraban que podían curar a las personas, o causarles daño, influir sobre el tiempo o las presas de la caza y prever el futuro”.²⁴

Pese a recibir distintos apelativos en sus lenguas correspondientes (pagé, piayé, angakut, arendiouannens o shaman), los exploradores y colonizadores provenientes de Europa que llegaban a los territorios de Australia o América utilizaban términos negativos para referirse a ellos. En lugar de llamarlo chamán, solían calificarlo como hechicero, mago, estafador o juglar.

La palabra tungusa *šamán* significa *médico*, literalmente alude a ‘el que sabe’, por la partícula *sha* que significa saber. En idioma turco se le asigna *kam* y *baksi*. Algunos idiomas comparten la misma estructura fonética, de tal manera que suenan parecidos, así la palabra tungusa *šamán*, la china *sha men*, la palí *šamana* y la sanscrita *śramana*, comparten el mismo sonido.

Posteriormente, llegó a Alemania *schamane* y a Rusia шаман (*shaman*); ésta última es parecida a *shaman* en inglés, finalmente en español es chamán, que se interpreta como brujo o hechicero con la capacidad de curar a las personas.

“La palabra chamán tiene su origen en la lengua de los tunguses de Manchuria y los rusos la han introducido en la etnología; hay autores que la relacionan con la palabra sánscrita, shramana (asceta) y se encuentra en chino, sha-men. El chamán es esencialmente un mediador entre el mundo invisible, sobrenatural, lleno de espíritus y divinidades, y el mundo humano, especialmente el de su tribu”.²⁵

El chamán es considerado un ser especial, en ocasiones insuperable, por las actividades que realiza. Su otredad le permite manejarse en dos planos alternos, aquel vinculado con la realidad y el del mundo chamánico, de las almas y los espíritus, aquello que es intangible.

“[S]e ha utilizado muy ampliamente por todo el mundo, casi sinónimo de curandero, brujo, mago o médico-brujo, sobre todo cuando estas figuras actuaban fuera de la corriente principal de las religiones institucionalizadas”.²⁶

Aunque pudieran manejarse como adjetivos peyorativos, éstos sinónimos, sin duda, indican cuan amplio es el rango de acción de un chamán. Más importante aún, era el elevado grado de confianza que le otorgaban los habitantes para que los ayude a resolver sus males.

²⁴ Huxley, F /Narby, F. (2005). Opr. Cit. Pág. 16

²⁵ Adame, Cerón M.A. (2013). Ibidem. Pág. 114.

²⁶ Vitebsky, P. (2001). Opr. Cit. Pág. 6.

“En el siglo XVIII, en el marco de la Ilustración [...] los primeros observadores racionalistas continuaron menospreciando a los chamanes”.²⁷

Fue hasta el siglo XIX, que surgió la antropología y depreció a los pueblos indígenas, al punto de considerarlos sociedades inferiores conformadas por salvajes y primitivos. Aunque el chamanismo se encontraba en una vertiginosa transformación, los primeros antropólogos difícilmente lograron aportar información útil sobre ellos.

Por fortuna, a partir del siglo siguiente, la interacción entre los antropólogos y los pueblos indígenas mejoró bastante, en específico, cuando los primeros establecieron una concienzuda dinámica de observación pasiva que les permitía comprender y aprender de los segundos, en especial de las prácticas chamánicas.

El resultado de dicho periodo de observación *in situ*, fue la redacción y publicación de diversos informes sumamente detallados, cuyo tema principal era el chamán.

El paradigma más relevante es el del antropólogo danés Knud Rasmussen, quien escribió los relatos del chamán de la comunidad inuit en 1920. Pese a su significativa labor, también existía un grupo bastante cerrado de antropólogos que consideraban a los chamanes farsantes o enfermos mentales. Y durante décadas se dedicaron a cuestionar la salud mental de los chamanes.

Hasta que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss “dio un giro radical a la cuestión y afirmó que los chamanes debían compararse más con los psicoanalistas que con los psicópatas”²⁸ pues eran los miembros más sanos de la comunidad e incluso se les consideraba médicos dados sus conocimientos que le permitían curar diversas enfermedades.

A mediados del siglo XX, los antropólogos habían descrito a detalle a los chamanes y, era posible enumerar diversas características consideradas como sus rasgos más distintivos.

Curiosamente, aunque fueran lejanas las regiones entre sí, en cada lugar (Australia, el Amazonas o el Ártico), los chamanes recibían distintos apelativos que, parecían ser sinónimos del término ‘shaman’ procedente de Siberia.

En esa misma época, el historiador rumano Mircea Eliade publicó la obra *El chamanismo y las técnicas arcaicas de éxtasis* cuya documentación mostraba similitudes imposibles en ciertas prácticas y conductas consideradas simbólicas entre los chamanes, dada la distancia geográfica no solo entre Australia y el Amazonas, sino entre regiones como Siberia y Perú.

²⁷ Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Ibidem*. Pág. 16.

²⁸ Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Ibidem*. Pág. 18.

Máscara chamánica representando el tótem del ave.



“La obra de Eliade mostró que las prácticas y concepciones chamánicas eran antiguas y profundamente humanas, y, por lo tanto, dignas de interés general”.²⁹

Según Antonella Fagetti, hablar de chamanismo en la primera década del siglo XXI significa “otorgarle a un fenómeno complejo y todavía poco estudiado la importancia que merece como expresión no sólo de la labor terapéutica que realizan algunas personas, sino que permite puntualizar que su práctica abarca ámbitos de la existencia humana que se relacionan, por un lado, con el profundo vínculo que el ser humano tiene con lo sagrado, por otro, con facultades extraordinarias que solo poseen unos cuantos elegidos”.³⁰

Los antropólogos desarrollaron un método de análisis que transformaría totalmente sus estudios posteriores. La observación participativa tenía por objetivo que el antropólogo se involucrará en las actividades de la comunidad donde residía el chamán y al mismo tiempo realizar una observación a distancia.

“En México, el chamanismo, en su concepciones y prácticas, ha sufrido profundas transformaciones como todo lo que concierne a la vida y la cosmovisión de los pueblos indígenas contemporáneos”.³¹

Si bien es cierto que, el antropólogo está presente en las sesiones chamánicas se mantiene al margen para lograr la finalidad de entender mejor al chamán como una figura social y cardinal dentro de su respectiva comunidad.

En pleno siglo XXI, sólo aquellos que logran involucrarse y establecer un vínculo epistémico capaz de enriquecer tanto hacia afuera, como hacia adentro de la comunidad misma, podrían jactarse de que en efecto: “Incluso después de quinientos años de testimonios sobre el chamanismo, su esencia sigue siendo hoy un misterio. A pesar de ello, hay algo que sí ha cambiado a lo largo de estos cinco siglos, la mirada del observador”.³²

Gracias a ello, la interacción con el chamán, de manera paulatina se ha modificado. En la actualidad, ya no se le ve como un mero farsante, sino como el poseedor de una sabiduría ciertamente ancestral. Ya no se ponen en duda sus afirmaciones, sino que es tomado en cuenta, de tal manera que se ha ganado el respeto de aquellos que se aventuran a conocerlos. Su relación con el pasado es fuertemente trascendental, pues proviene de aquellas cavernas donde comenzó la historia misma de la humanidad.

²⁹ Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Ibidem*. Pág. 19.

³⁰ Fagetti, A. (2007). *Iniciaciones, trances y sueños. Investigaciones sobre el chamanismo en México*. México: Plaza y Valdés.

³¹ Fagetti, A. (2007). *Opr. Cit.* Pág. 35.

³² Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Ibidem*. Pág. 24.

1.1.3 El primer actor de la humanidad

“El descubrimiento a principios del siglo XX de pinturas prehistóricas en las paredes de cuevas de Francia disparó las especulaciones de que las figuras medio humanas, medio animales que aparecían entre los animales normales pudieran ser chamanes y que el chamanismo pudiera, por tanto, ser la religión humana original, primordial”.³³



‘El brujo bailarín’, figura procedente de la cueva ‘Les trois frères’ en los pirineos franceses.

“Aunque la existencia de chamanes paleolíticos no pueda demostrarse, la asociación casi universal del chamanismo con la caza apoya la especulación de que el chamanismo pueda ser la religión, la disciplina espiritual y la medicina más antiguas del mundo”.³⁴

En algunas pinturas rupestres aparecen hombres encarnados como animales, es decir, disfrazados como bestias salvajes, lo cual podría interpretarse como un antecedente del vestuario teatral, que también representa un rasgo de totemismo que se relaciona con la figura del chamán.

³³ Vitebsky, P. (2001). *Ibíd.* Pág. 28.

³⁴ Vitebsky, P. (2001). *Ibíd.* Pág. 30.

En la mitología griega, específicamente en las historias de Tántalo, Prometeo, Medea y Calipso se percibe la presencia del chamanismo y su influencia en el paganismo griego.

Jean Pierre Costa afirma que “las características chamánicas aparecen a lo largo de toda la historia de la humanidad, la religión y la psicología. Los primeros chamanes surgieron en Asia central y sus prácticas se difundieron más tarde en Australia y en América. De acuerdo con esta hipótesis, el chamanismo cuenta con cerca de 40, 000 años, pues su exportación habría tenido lugar en la época en la que al hombre le fue posible atravesar el estrecho de Bering”.³⁵

A la postre, algunas prácticas chamánicas insertas en la religión griega, fueron adoptadas por los romanos. A partir del año 400 d.C., las prácticas chamánicas implantadas en diversas culturas comenzaron a ser eliminadas ante la expansión del monoteísmo europeo.

“El chamanismo debe ser considerado como un fenómeno que surge de potencialidades intrínsecas al ser humano que lo hacen un especialista de los sueños y el trance, a partir de las cuales cada pueblo ha creado y sigue creando su propio sistema chamánico y práctica su propio chamanismo con contenidos culturales, sociales e históricos particulares”.³⁶

Al colocarse la iglesia católica por encima de la religión griega y romana, los templos fueron destruidos, iniciando así una cacería enfocada en aquellos que continuaran practicando ritos paganos, que eran vinculados con el chamanismo.

“La mayor parte de las culturas chamánicas carecen de un mito fundador que relate íntegramente la creación del mundo. Para los pueblos chamánicos, el mundo ha existido siempre y se encuentra en perpetua transformación porque es algo imperfecto o, más exactamente, inacabado”.³⁷

Dicho modo de pensar, era peculiar y demás considerado una práctica diabólica que la influencia católica, continuo reprimiendo por medio de los procesos de colonización que se llevaron a cabo por los españoles en el Caribe y América.

“No puede haber un chamán sin una sociedad y una cultura que le rodeen [...] el chamanismo es una religión de cazadores, que se preocupa por la necesidad de dominar la vida a fin de poder vivir uno mismo”.³⁸

Al parecer, la casi total aniquilación de las comunidades indígenas en América, dejó en una total desolación el sistema de creencias previas, sin comunidad a su alrededor, la función social de chamán se devaluaba, al punto de considerarse inoperante.

³⁵ Costa, J.P. (2003). Pág. 28

³⁶ Fagetti, A. (2007). *Ibidem*. Pág. 36.

³⁷ Costa, J.P. (2003). Pág. 28

³⁸ Vitebsky, P. (2001). *Ibidem*. Pág. 11.

“El pensamiento chamánico rechaza la idea de un tiempo lineal que despliega su inclemente impronta en el espacio. Los pueblos de la naturaleza mantienen con el tiempo una relación de índole muy diversa: el instante presente se dilata al punto de que olvidan su pasado y nada esperan del futuro. Esa peculiar concepción del tiempo les permite vivir en un presente perpetuo”.³⁹

Los sacerdotes que acompañaban a los conquistadores realizaban la tarea de purificar aquellas almas envenenadas por el demonio, además fungían como un arma religiosa al ejecutar la destrucción inminente de las tradiciones locales y denunciando a quienes las practicaban que, según la usanza de ese tiempo, eran ejecutados.

“El chamanismo implica tanto la comprensión del mundo como el poder actuar sobre él. El chamán tiene que procurar saber cómo funciona el mundo a fin de que los procesos que gobiernan la vida y la naturaleza actúen en beneficio de la comunidad”.⁴⁰

De igual forma, los puritanos ingleses en Norteamérica atacaban constantemente a los pueblos residentes y los acusaban de brujería, que era como calificaban las prácticas chamánicas.

En el libro *La odisea de la humanidad*, Robin Dunbar menciona que “David Williams, un arqueólogo sudafricano, sostuvo que hay muchas pruebas para creer que el chamanismo fue la forma original de religión entre los seres humanos prehistóricos”.⁴¹ De ser así, entonces el chamanismo se podría considerar una huella en la historia de la humanidad misma, es necesario seguir su rastro para encontrar su cuna de origen.

A continuación, Dunbar añade que “la religión, tal como la conocemos en su forma comunitaria, no pudo haber surgido antes de que los humanos adquirieran un quinto grado de intencionalidad”.⁴² Lo cual sólo sucedió entre los humanos anatómicamente modernos hace aproximadamente doscientos mil años.

Según Jean Clottes “los primeros artistas de la humanidad”⁴³ dejaron evidencia física de su existencia alrededor del mundo, en diversos puntos geográficos, en la diversidad de contenido de lo que plasmaban en las paredes de las cavernas. De esa manera, dejaban un vestigio de su paso por la vida.

En ese distante pasado ¿cuál sería la función del chamán? Tal vez sea posible concebir la idea de que para expresarse recurrió a la pantomima y antes de que existiera el lenguaje utilizó la mímica, la gestualidad y los ruidos.

³⁹ Costa, J.P. (2003). *Ibidem*. Pág. 31

⁴⁰ Vitebsky, P. (2001). *Ibidem*. Pág. 22.

⁴¹ Dunbar, R. (2007). *Ibidem*.

⁴² Dunbar, R. (2007) *Ibidem*.

⁴³ Clottes, J. / Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Editorial Planeta. Pág. 9

Quizá, cuando el hombre desarrolló las cuerdas vocales, el chamán comenzó a especializarse en la narración, en actuar personajes diversos, en interpretar los ruidos de los animales e imitar el sonido de los rayos. Al crear un lenguaje corporal y aprender a usar los recursos que lo rodeaban, aquellas sombras que aparecían en las paredes de las cavernas que eran provocadas por las antorchas, las utilizaba a su favor, para lucir gigantesco, imbatible.

En este presente ¿el chamán seguirá realizando dichas actividades? Probablemente no todas, aunque la gran mayoría están vinculadas con la ceremonia y el ritual. En la actualidad es posible encontrar huellas de chamanes en los bosques de las Amazonas, en las montañas del norte de México, en zonas de Europa oriental.

A pesar del paso del tiempo, su figura se conserva casi intacta, sus tradiciones aún sobreviven, totalmente apegadas a la esencia que conserva, protege y defiende.



Cueva de las manos, Santa Cruz, Argentina. 7350 a.C.
Patrimonio de la Humanidad por UNESCO en 1999.

1.1.4 Expresiones escénicas no-occidentales

En la mayoría de las culturas alrededor del mundo, las expresiones teatrales provienen de actos religiosos o dramatizaciones rituales que se han manifestado por medio de la danza y la música, cuya consecuencia creativa es un fenómeno teatral que se presenta en un escenario, ya sea en un foro, una plaza, un templo, un espacio al aire libre o una zona escénica como lo es, un teatro.

Es en el sur y este de Asia “en términos religiosos, ahí está la región más compleja del mundo, la cuna de las antiguas religiones del budismo, hinduismo, confucionismo, taoísmo y sintoísmo”.⁴⁴ Ejemplo de ello, son las danzas balinesas, la ópera china, el teatro de sombras asiático, el teatro hindú o las diversas manifestaciones escénicas japonesas, en todas ellas, se involucra la comunidad y al mismo tiempo, se conserva la esencia de sus costumbres ancestrales.

Las danzas balinesas son antiguas danzas tradicionales que forman parte de la expresión religiosa y artística de los habitantes de la isla de Bali, en Indonesia. La danza balinesa se destaca por su dinamismo, manejo angular del cuerpo y expresividad facial. Por ello, las bailarinas recurren a un elaborado lenguaje corporal y una amplia gestualidad para presentar diversas historias, es fundamental el manejo de las extremidades, así como las manos, la cabeza y los ojos.

Existe una gran riqueza de formas de danza y estilos en Bali, se destacan los dramas de danza rituales. La mayoría de los bailes están conectados con los rituales hindús, otros bailes, como las danzas sagradas se utilizan para invocar espíritus que se creía poseían a los bailarines en estado de trance. Aquellos, desvinculados de los rituales religiosos, fueron creados para fines de entretenimiento.

Cabe mencionar que dichas manifestaciones escénicas captaron poderosamente la atención de Antonin Artaud, quien luego de presenciar dicha presentación, consideró que el teatro occidental había perdido algo que él veía de manera nítida en las danzas balinesas.

Se refería a la corporalidad del actor, al manejo del espacio por medio del ser, trascendiendo la narrativa de la historia. Por ello, Artaud se esforzaría sobremanera por crear ese ‘faltante escénico’ y reproducir su efecto en el público. Esa desmedida ambición creativa, superaba sus propias expectativas, y el resultado de su labor artística, sería profusamente replicado a mediados del siglo XX a partir de la propuesta de Jerzy Grotowski.

⁴⁴ Vitebsky, P. (2001). *Ibidem*. Pág. 38.



Bailarinas de danza balinesa.

La ópera china es como se conoce al teatro tradicional en China, el cual, es un arte que reúne diversas disciplinas tanto físicas como intelectuales, entre las que destacan la acrobacia, las artes marciales, la actuación, la interpretación de un instrumento, la danza y la poesía. Los estudiantes de la ópera china eran artistas en ‘redondo’ es decir desarrollaban las habilidades necesarias para ejecutar cualquier actividad en escena. La primera compañía documentada se llamaba ‘El jardín de los perales’, data de la dinastía Tang (712-755), estaba al servicio exclusivo del emperador. Se registran alrededor de 300 variedades de ópera, la más famosa es la de Pekín. También utilizaron diversas variantes del teatro de sombras. En la imagen estudiante de la ópera china, 1934.

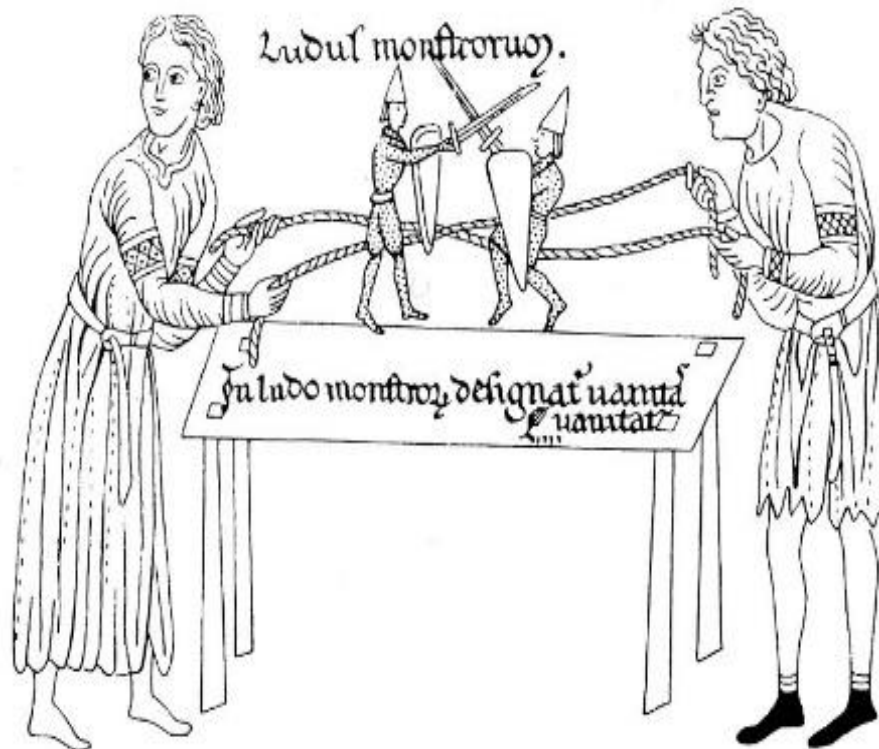


Al teatro de sombras asiático también se le llama ‘sombras chinescas o chinas’, existen dos versiones de su origen, por un lado, era un juego popular que aprovechaba el efecto óptico de las sombras que era utilizado teatralmente, al utilizar las manos u otros objetos que simulaban un movimiento para entonces crear una historia; por el otro, el juego de sombras fue descubierto en una caverna por un chamán y recurría a las sombras para realizar una narración.

El teatro de sombras oriental o relato por medio de sombras se manifestó en diversos puntos geográficos como Indonesia, Malasia, Tailandia y Camboya. Consecutivamente, las sombras se convirtieron en títeres, manejados con cuerdas o varillas que detrás de un telón contaban sus aventuras. Lo cual, derivó en el teatro de marionetas o de títeres, que era un espectáculo realizado con ayuda de una notable diversidad de títeres, que con el paso del tiempo ha desarrollado una amplia gama de modelos y técnicas, partiendo desde las primitivas de Oriente, que lucían pedestres hasta aquellas con una indudable estética y un gusto glamoroso en el vestuario.

Cabe destacar que este teatro a pequeña escala permitía construir escenarios con diversos decorados e incrementar la funcionalidad de la utilería. La técnica de figuras manipuladas con hilos era común entre los griegos, que los llamaban ‘neurospasta’ (objeto puesto en movimiento mediante hilos).

Grabado del siglo XII. Herrand Von Landberg, 1150.



En la India, el arte teatral avanzó sin mostrar ostentosos signos de ruptura desde la época antigua, de alguna manera se logró conservar una paulatina continuidad en sus manifestaciones escénicas. Estos espectáculos eran considerados dramas de tipo mitológico sobre el origen de la cultura hindú que se vinculaban con historias míticas presentadas por medio del canto, la danza y la mímica.

Se destacan dos modalidades principales: el *mahanataka* (gran espectáculo), sobre las grandes epopeyas indias; y el *dutangada*, en que un actor recita el texto principal mientras otros lo escenifican con ayuda del mimo y la danza.

Según la tradición hindú el teatro fue creado por el dios Brahma el cual, tras haber construido el universo por medio de los cuatro libros sagrados o Vedas, consagra un quinto (el Nâtya-Veda) al teatro, siendo un profeta, el Bharata, quien dirigía las representaciones e inspiraba a los poetas según los dictados del Nâya-Veda.

La representación se fundamentaba en la disposición escénica del actor, el escenario carecía de decorados, así que el actor dependía únicamente de su hermoso vestuario y su llamativo maquillaje.

La danza hindú se vincula al teatro, pues desarrolla en escena la gestualidad y la expresión corporal de las emociones. Consta de nueve modalidades entre las que destacan la danza solista de corte religioso y de corte ceremonial, la tradicional protagonizada por mujeres, la grupal masculina y la tribal marcial.

Las representaciones en la India se destacaban por su carácter festivo que involucraban la participación de la comunidad en su totalidad, comenzaban con la invocación del mayor danzante al dios Shiva, al tiempo se ejecutaban cantos, danzas y otras ceremonias de corte religioso.

A la postre, se narraban las hazañas de un héroe como fue Krishna (origen del Krishnaísmo), su nacimiento es el punto central de la conmemoración. Aparece también representada la madre del héroe y toda la ceremonia tiene cierto carácter escénico. Asimismo, se comienza a hacer uso de la palabra para contar acontecimientos que no podían ser escenificados por no herir la sensibilidad de los participantes (la muerte, un combate, etc.). Aparecen una serie de innovaciones que van cambiando estas formas rituales hasta llegar a la consolidación de un espectáculo teatral.



Bailarina de danza hindú.



Máscaras de teatro *Nō*.

En Japón apareció en el siglo XIV la modalidad denominada *Nō*, drama lírico- musical en prosa o verso, de tema histórico o mitológico. Su origen se sitúa en el antiguo baile *kakura* y en la liturgia sintoísta, aunque posteriormente fue asimilado por el budismo. Se caracterizaba por una trama esquemática, con tres personajes principales: el protagonista (*waki*), un monje itinerante y un intermediario.

La narración era recitada por un coro, mientras los actores principales se desenvuelven de forma gestual, en movimientos rítmicos. Los decorados eran austeros, frente a la magnificencia de los vestidos y las máscaras. En Japón el teatro *Nō* y más adelante el *Kabuki* nace de danzas en honor a Buda en las cuales se entonaban canciones populares sobre las que se insertaba un elemento dramático que imitaba un suceso o acción. También había un coro que recitaba las partes narrativas y podría considerarse descendiente de los rituales comunitarios que fueron su origen.

Actor de teatro Kabuki.



Mención aparte requiere el teatro del antiguo Egipto, pues no es ciertamente oriental, sin embargo, es vital subrayar que se realizaban ritos en torno a la muerte. La mayoría, eran manifestaciones dramáticas expresadas por medio de la danza y la música. La más famosa era la celebrada en torno a Osiris, se realizaba en el templo o en sus inmediaciones y en ella participaban el pueblo y los sacerdotes, todos ellos, vestidos y adornados para la ocasión. El ritual o celebración duraba ocho días, uno por cada acto que narraba la historia del dios Osiris abordando así, su vida, muerte, resurrección e ingreso al templo.

Es conveniente resaltar que las manifestaciones escénicas antes mencionadas, comparten varios rasgos, el más representativo de ellos, es que se desarrollaron en la zona no-occidental del globo, además la gran mayoría aparecieron ya sea al mismo tiempo o antes de la consolidación del arte teatral que se llevó a cabo en la antigua Grecia.



Ritual de Osiris.

1.1.5 Manifestaciones escénicas indígenas

Es posible dividir el proceso de colonización de México en tres etapas; la primera se relaciona con el descubrimiento de nuestro país, abarcó de 1492 a 1519, la segunda donde se llevó a cabo la conquista de 1519 a 1521 y la tercera, durante la cual, se realizó la colonización de 1535 a 1810.

Así el territorio de ultramar, considerado colonia española, también fue conocida como un Virreinato en México que comenzó en el siglo XVI, en tanto que la dominación española se manifestó de dos maneras, por un lado, la conquista militar y por el otro, la conquista espiritual.

“Es sabido que, como efecto de los procesos de colonización, en el ámbito de la actividad teatral se produjo un movimiento, por así decir, del teatro al ritual: en los rituales indígenas se introdujeron ciertas modalidades de teatro entonces imperantes en el continente europeo”.⁴⁵

Ante la presencia del conquistador español, la gran mayoría de los países que conforman el territorio de Latinoamérica, sufrieron cambios en contra de su voluntad. Obviamente, México no fue la excepción, al igual que los demás, fue remodelado desde la raíz, lo cual implicaba modificar creencias religiosas, tendencias políticas, aspectos culturales, estructuras sociales y estándares económicos; para entonces, adecuarlos a la usanza europea.

Dicha transición, tuvo como efecto colateral, la segregación de tradiciones atávicas practicadas por los habitantes, hasta el momento de la conquista. La colonia fue sometida a un sistema de opresión y control, las poblaciones indígenas fueron despojadas de su idioma y sus tradiciones, consideradas por los españoles paganas.

Durante dicho proceso “los frailes trajeron consigo una cierta idea de teatro, la cual introdujeron y adaptaron en el marco de las prácticas ceremoniales, festivas, rituales de los indígenas [...] el teatro de evangelización fue concebido por los frailes como un instrumento para la educación religiosa y moral de los indios”.⁴⁶

En el proceso de dicha imposición, los misioneros determinaron que el teatro de evangelización era solamente una ficción, una representación, en tanto que, en la práctica ritual de los indígenas se llevaba a cabo una interpretación, en esa modalidad no se manifestaban representaciones de Cristo como en el teatro de evangelización, sino que se manifestaba su presencia misma. Es decir, para los misioneros, el teatro ritual indígena era sumamente genuino,

⁴⁵ Araiza Hernández, E. (2016). *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*. México: Colegio de Michoacán. Pág. 43.

⁴⁶ Araiza Hernández, E. (2016). Opr. Cit Pág. 43.

por su manejo de la ‘verdad escénica’, el actor indígena, no era el único que creía en ella y lo reflejaba por medio de su actuación, sino que además lograba que el espectador creyera en lo que veía representado, lo cual adquirió una connotación negativa y por ello, fue rechazado.

Una vez consumada la etapa de conversión espiritual, el teatro de evangelización entró en declive, algunas fuentes datan este suceso en el último tercio del siglo XVI, otras a inicios del XVII.

Aunque el teatro de evangelización triunfó de alguna manera, al reclutar fieles para sus filas, el teatro ritual indígena sobrevivió pese a la instauración del primero; curiosamente, en lugar de perderse en el olvido, puesto que ya no realizaban presentaciones de teatro ritual, fue rescatado por las consideraciones ideológicas que se planteaban en una modalidad teatral de gran repercusión.

“El teatro culto novohispano surge y se desarrolla en medio de celebraciones, ceremonias, fiestas y procesiones en honor a alguna de las imágenes de la religión católica [...] para éste teatro culto, el ritual indígena era presentado de manera positiva o por lo menos ambivalente, mientras que, en el teatro de evangelización, el ritual indígena recibía un tratamiento negativo”.⁴⁷

El espacio ritual prehispánico se encontraba inmerso en la naturaleza, fuera de las calles que implantaban un estilo europeo de civilización. El espacio ritual se negaba a acotarse a un área reducida, cuando su mayor virtud era la libertad creativa que se podía ejercer en aquellos vastos espacios sagrados, naturales.

El escenario natural era un espacio receptor, al mismo tiempo, era el pretexto del ritual y también la justificación de que allí se realizara. Héctor Azar afirma que el teatro ritual debería ser “entendido como expresión del trascurso histórico conteniendo episodios que favorecen la comprensión de la complejidad del ente humano o su negación totalizante”.⁴⁸

En el teatro ritual, el actor-función o el actor-personaje indígena cumplen con el ideal de aquello que el actor debería de ser, su rasgo distintivo según lo concibe Artaud: “es el vehículo de un sistema semiótico complejo articulado sobre el uso jeroglífico del traje, del gesto, de la voz. Pero es también un individuo de carne cuyas emociones deben ser controladas e integradas a los determinismos propiciatorios del ritual”.⁴⁹

⁴⁷ Araiza Hernández, E. (2016). *Ibíd.* Pág. 43

⁴⁸ Azar, H. / Partida, A. (1992). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Vol. 1 México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pág. 9

⁴⁹ Azar, H. / Partida, A. (1992). *Opr. Cit.* Pág. 37

Es decir, el actor que se involucraba en una representación ritual, interpretaba su personaje en una absoluta disposición, con el cuerpo y con el alma, a favor del ritual, por y para el ritual. Era improbable que se entregara a medias, pues daba todo de sí en escena, lo cual, Artaud consideraba que el actor inmerso en la transición de dos siglos, había perdido por completo.

Esa capacidad escénica, de cesión de sí mismo y total entrega, era lo que Artaud consideraba el rasgo cardinal en un actor, dicho planteamiento se desarrollará en su capítulo correspondiente.

A principios del siglo XIX, el teatro de índole religiosa, era una práctica común de los teatros colegiales, entonces regidos por los jesuitas, así como de los teatros conventuales o de monjas. Ambas modalidades perseguían los mismos propósitos: educar cívicamente y moralmente a quienes asistieran a sus obras (criollos, peninsulares, mestizos de clase alta y las clases populares). Mientras que, el teatro de índole profana puso mayor énfasis en el divertimento.

“Inicialmente se llevó a cabo en tablados o carros que acompañaban procesiones y marchas conmemorativas de fechas clave del calendario cristiano, notablemente el Corpus Christi, o bien la conmemoración de un acontecimiento histórico, como por ejemplo la toma y caída de la Gran Tenochtitlán”.⁵⁰

En este punto, es fundamental enfatizar el ejercicio activo de una arraigada transición escénica, que es posible plantear como un ejemplo de evolución cultural, evidente, pues parte del teatro realizado en las escuelas y conventos, en un momento dado sale a las calles. Completando así, un ciclo, pues el teatro colegial tiene como antecedente, el teatro de evangelización impuesto por la colonia.

En tanto que, las obras teatrales donde se mostraban prácticas rituales indígenas tenían varios propósitos, por un lado, “el uso de las convenciones teatrales imperantes (teatro en el teatro), provocar la capacidad de asombro de los espectadores para así suscitar un entendimiento, un modo de conocimiento del mundo indígena; el mecanismo empleado consistía en explicar lo desconocido por lo conocido”.⁵¹

Por ejemplo, utilizaban como referente la civilización “greco-romana que de la antigüedad es considerada una de las culturas más conocidas, para establecer un comparativo con la cultura

⁵⁰ Araiza Hernández, E. (2016). *Ibidem*. Pág. 49

⁵¹ Araiza Hernández, E. (2016). *Ibidem*. Pág. 57

indígena. Lo cual, permitía aproximarse a un conocimiento, por similitud, pero también estaba en juego un proyecto de integración política y de construcción de una identidad criolla-mexicana”.⁵²

De esa forma, el teatro de entonces, adquirió un rasgo pedagógico, de enseñanza activa, donde el público aprendía y al mismo tiempo, realizaba una actividad de total esparcimiento. En una perfecta integración entre lo artístico, las tradiciones y lo estipulado como costumbres impuestas a partir de la colonización.

En la actualidad, salvo que sea mediante la antropología teatral, es posible acceder a aquellas obras escritas para el teatro ritual indígena de esa época.

“La razón evidente por la cual muy pocos textos rituales prehispánicos han llegado hasta nosotros es que el lenguaje del rito no solo está articulado por la palabra hablada, sino que se reparte en distintos sistemas semióticos: como el gesto, la mímica facial, el maquillaje o las máscaras y la indumentaria en general; los efectos sonoros ya sea música, ruidos y la danza, sublimación artística del gesto”.⁵³

La esencia del ritual era la colectividad, el individuo formando parte de algo superior a él.

“El rito prehispánico no enfoca, como ocurre en el teatro occidental, la atención sobre ‘el actor’. En el rito, la acción y la función creativa se reparten sobre un amplio sector del grupo, que participa con tareas casi administrativas haciendo materialmente posible la representación”.⁵⁴

Determinando así, una funcionalidad estratégica en escena y tras bambalinas, con el único fin de llevar a cabo una representación que reflejase las creencias y los saberes ancestrales, cuyo mensaje llegase al espectador y dejará una huella imborrable.

⁵² Araiza Hernández, E. (2016). *Ibíd.* Pág. 57

⁵³ Azar, H. / Partida, A. (1992). *Ibíd.* Pág. 25

⁵⁴ Azar, H. / Partida, A. *Ibíd.* Pág. 37



Imagen de Otros Carnavales, 2018.

<https://medium.com/otros-carnavales-2018/el-teatro-como-ritual-y-viceversa-b84c57d03ab9>

1.2 Pre-teatro

El pre-teatro, es un término que fue utilizado por el etnomusicólogo y antropólogo francés André Schaeffner en el texto *Rituel et pré-théâtre* que manejó para reagrupar las prácticas espectaculares en todos los contextos culturales, especialmente en las sociedades (antaoño) llamadas primitivas.

Las manifestaciones escénicas que se reúnen en el campo creativo del pre-teatro, también son calificadas como Etno-drama, concepto que fue forjado por el psiquiatra J. Mars para englobar aquellas prácticas escénicas insertas en las culturas de tradición no-occidental, “éste fenómeno era originario de una fusión entre religión y drama que se encuentra en el origen del teatro y en las manifestaciones religiosas de numerosos pueblos. Término aplicado a manifestaciones vinculadas a la vez con la religión, el rito y el teatro. Tales manifestaciones ven el origen del teatro en las ceremonias, tanto si se trata de la tragedia griega, como del teatro Nō japonés”.

Para vislumbrar la transformación cultural en el arte teatral es necesario abordar sus primeras apariciones, por un lado, el proto-teatro, que se vinculaba con la naturaleza humana y carecía de una estricta formalidad escénica, y por el otro, el pre-teatro, que se relacionaba con el teatro ritual, mencionado en el apartado anterior como una manifestación escénica indígena.

“El primer ‘teatro’ de las practicas rituales de las sociedades indígenas y precolombinas es, sin duda, la naturaleza [...] no solamente fueron teatros para estos ritos, sino que constituyeron de cierto modo las matrices espaciales que engendraron las primeras prácticas rituales.”⁵⁵

Dado que esa modalidad se vincula con las manifestaciones escénicas de carga ritual y ceremonial se suelen ubicar montajes y textos dramáticos prehispánicos, aquellos utilizados durante la conquista de América en los procesos de evangelización, asimismo en esta misma categoría se puede encontrar el teatro indígena y el teatro ritual.

“Muy pocos textos rituales prehispánicos han llegado hasta nosotros porque el lenguaje del rito no sólo está articulado por la palabra hablada, sino que se reparte en distintos sistemas semióticos, como el gesto, la mímica facial, el maquillaje o las máscaras y la indumentaria en general; los efectos sonoros, ya sea música o ruidos, y la danza. Podríamos hablar [...] no de textos sino de una partitura ritual a la que se integran diferentes sistemas semióticos”.⁵⁶

⁵⁵ Azar, H./Partida A. (1992). *Ibidem*. Pág. 15

⁵⁶ Azar, H./Partida A. (1992). *Ibidem*. Pág. 26

1.2.1 Ritualidad ancestral

En el pre-teatro, el escenario era de piedra, el cenital era el sol, el segundo actor fue un sacerdote que encarnaba el ritual ceremonial de Dionisio. y su máscara era una mueca.

En el inicio de los tiempos hubo manifestaciones chamánicas que ahora son consideradas expresiones proto-teatrales, cuya mayor consecuencia creativa fue la invención del teatro ritual, que se califica como una faceta pre-teatral, previa a la consolidación de las manifestaciones del teatro griego occidental. En tanto, del otro lado del mundo se realizaba otro tipo de expresión escénica, donde los actores se manifestaban de otra forma.

Para realizar una explicación coherente se ha recurrido a conceptos transversales provenientes de la antropología, sí bien es cierto que se constituyó como disciplina social en la segunda mitad del siglo XIX, es un campo cognitivo verdaderamente joven que ha desarrollado diversos conceptos que antes de su aparición se vinculaban con distintas disciplinas correspondientes al estudio de las humanidades.

Una de las nociones que maneja la antropología en sus saberes de investigación es el 'ritual' que se asigna a una serie de acciones realizadas por su valor simbólico, pues se basan en creencias de religión o ideología.

Los rituales poseen una gran versatilidad, pues se realizan para venerar a una deidad, para rechazar una fuerza negativa o para bendecir una unión. La humanidad ha realizado rituales desde el inicio de los tiempos, pero es hasta la integración de la antropología que se estudian con mayor énfasis sus rasgos principales, pues hay variables entre los pueblos originarios que los realizan.

“Los ritos representados (performados) por los nativos de Australia se aproximan a las representaciones dramáticas. No sólo emplean los mismos procesos como drama real, sino que también persiguen un fin semejante: siendo ajenos a todo fin utilitario, hacen que el hombre se olvide del mundo real y lo transportan a otro”⁵⁷.

En el siglo XIX, se manifestó una peculiar nostalgia por los rituales antiguos que empujaron al arte teatral a fundamentar sus orígenes, un ejemplo de ello, es el texto *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, donde afirma que “el teatro debe recuperar algo de la fuerza dionisiaca que se perdió a lo largo de los siglos, domesticada por el espíritu apolíneo”.⁵⁸

Según Nietzsche, lo dionisiaco es sinónimo de la fuerza primordial de la creación, carente de forma y caótica, hasta que la medida apolínea y la armonía le dan estructura, transformándola en una obra de arte.

⁵⁷ Durkheim, E. (1915). *Las formas elementales de la vida religiosa*.

⁵⁸ Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza

Desde la percepción de Nietzsche, el fenómeno original dramático del coro, transforma al actor y al público que son testigos del enfrentamiento de fuerzas opuestas que rigen el arte: la fuerza dionisiaca y la fuera apolínea; cuya unión se manifiesta en la tragedia griega y fueron separadas por la racionalidad planteada en las obras dramáticas de Eurípides y Sócrates, dramaturgos griegos de suma importancia.

A mediados del siglo XX, para comprender el estudio del teatro ritual se incorporó el término *performático* que se refiere al dominio del performance y de sus elementos espectaculares cuyo objetivo se destacaba por su intencionalidad artística. Por otro lado, el término *performativo* se utilizó como un adjetivo o cualidad del discurso representado.

En esencia, es una acción artística cuya ecuación creativa involucra tiempo, espacio, el cuerpo del artista y una relación con el público. La performatividad se manifestó en los estudios artísticos y se vinculó directamente con la ejecución del acto escénico ya sea musical, dancístico o teatral, dado que, en repetidas ocasiones, se involucraban diversas artes escénicas y su positiva colaboración escénica favorecía la realización de un proyecto en escena, que se calificaría como un acto *performativo*.

Entonces, aparecieron el Happening y el Performance como actos de insurrección creativa, que se manifestaban en las calles de las grandes ciudades, un *hand made* creativo que carecía de práctica y ni siquiera se ensayaba pues primaba la improvisación, en concreto, la experimentación escénica.

Dichas representaciones se realizaban una sola vez, pocas veces se efectuaron registros, no obstante, el performance fue considerado la cuna de una exponencial creatividad que paulatinamente se incorporaría al quehacer teatral que se desarrollaría en una modalidad experimental a finales del siglo XX y en profusión durante las primeras décadas del siglo XXI.

En la actualidad, Richard Schechner asegura que “todos los días la gente escenifica docenas de rituales. Éstos van desde los rituales religiosos hasta los rituales de la vida cotidiana [...] los rituales dan forma a lo sagrado. La realización de rituales parece remontarse a los más antiguos periodos de actividad cultural humana”.⁵⁹

Así en pleno siglo XXI, la humanidad sigue llevando consigo aquella ritualidad que fue un rasgo distintivo de ciertos grupos humanos, el alma y el corazón, carecen de peso material, pero poseen una carga existencial, espiritual esencial.

⁵⁹ Schechner, R. (2012). Estudios de la representación. México: Fondo de Cultura Económica.

1.2.2 Histrión

Así como previamente se mencionó, que el chamán bien podría ser el primer actor de la humanidad, en el periodo pre-teatral también existe un ejecutante determinado, en otras palabras, un antecedente escénico de aquel, que se llamará actor en la consolidación del arte teatral.

En el pre-teatro es importante la figura del Histrión, cuya raíz etrusca es «ister» que luego derivó en la adición de la letra ‘H’, siendo «(h)ister», cuyo sustantivo es «hister-tri» que se traduce como actor profesional, que posteriormente se convirtió en «histrío-ōnis», que en español se entiende como aquel que interpreta en escena.

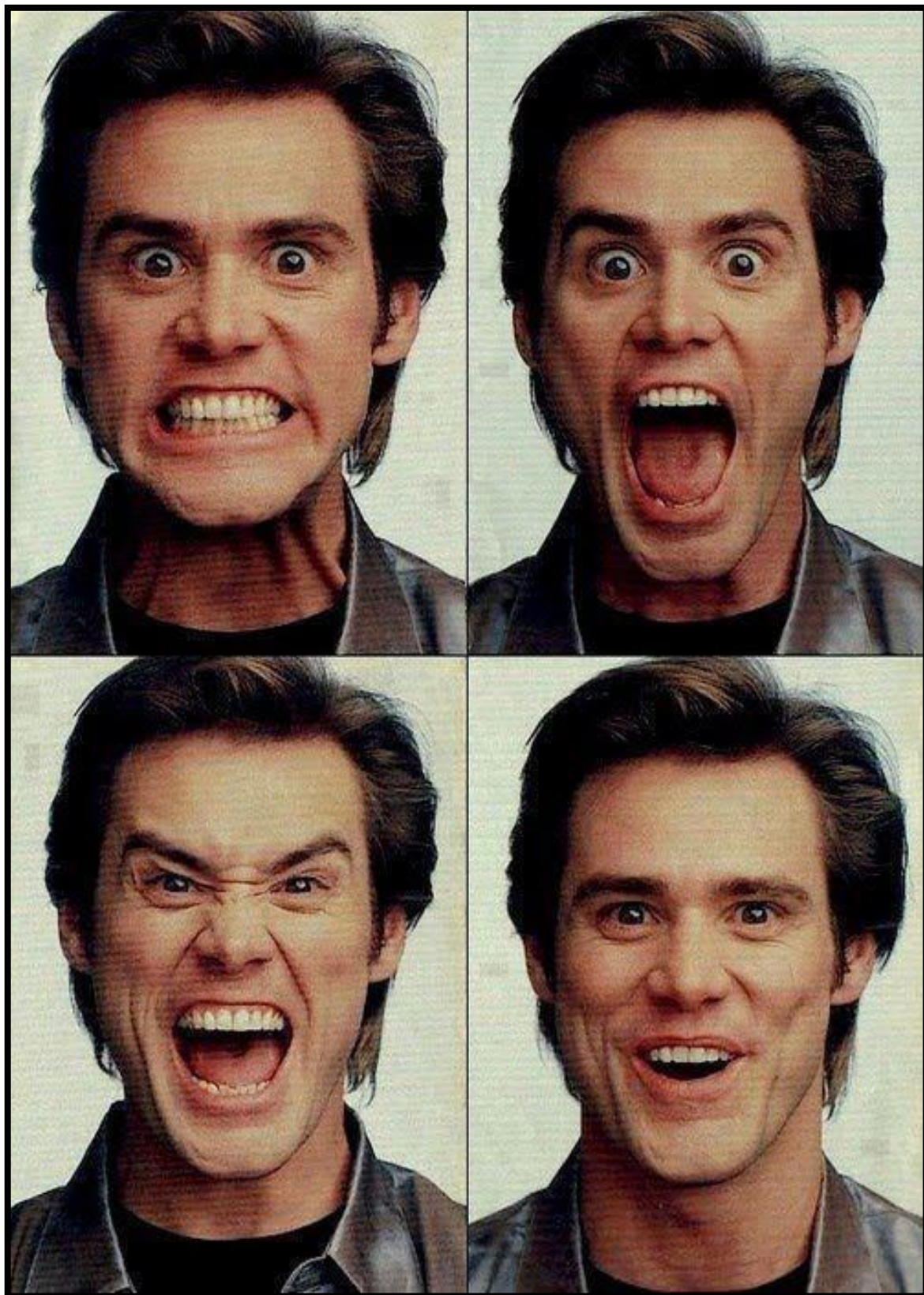
En dialecto toscano, Histrión proviene de «hister» que significa saltador, prestidigitador o actor disfrazado. Es sinónimo de interprete; de forma más específica actor de teatro. En el uso lingüístico, histrión se utiliza de manera ambivalente, ya sea para referirse a todo aquel que se expresa con la afectación o la exageración propia de un actor teatral, o bien, a alguien ajeno al teatro, pero con cierto talento escénico que desarrolla de manera natural.

La figura del histrión se ha perfeccionado desde las representaciones que datan de la antigüedad clásica, específicamente en Grecia y Roma. Actualmente, el calificativo de histrión también se le adjudica al actor “cuya labor principal es interpretar una acción escénica, en caso necesario recurre a la improvisación, usualmente se apoya de un texto dramático que tiene la responsabilidad de memorizar, analizar e interpretar”.⁶⁰

Al histrión también se le denomina como actor, cuya labor principal en el plano escénico es interpretar un personaje determinado por medio de una sucesión de acciones sustentadas escénicamente, en caso necesario recurrirá a la improvisación, usualmente se apoyará de un texto dramático predeterminado que aun cuando tiene el compromiso de memorizar para realizar una buena actuación, también cabe la posibilidad de que utilice el texto dramático como base para ejecutar una improvisación, para representar mejor su papel utilizará vestuario, maquillaje o máscara en caso de ser necesario.

En el lenguaje común se utiliza como un adjetivo calificativo, lo cual implica un buen manejo de la gestualidad y del lenguaje corporal, un ejemplo de dichos rasgos, es el actor Jim Carrey, que en ocasiones podría considerarse excesivo en sus reacciones, lo cual se vincula con un rasgo histriónico que también es posible calificar como histrionismo.

⁶⁰ Oliva, C. / Torres Monreal, F. (2002). Historia básica del arte escénico. Madrid: Cátedra.



Lo anterior, podría decirse que es el lado brillante del término, pues en la época actual hablar de histrión en ocasiones se relaciona con dos variables que se relacionan directamente con aspectos psicológicos, por un lado, la ‘histeria’ que proviene del francés ‘hysterie’ que se considera una afección psicológica y nerviosa, asociada con la neurosis; por el otro lado, se encuentra la conducta histriónica, que se refiere al ‘trastorno histriónico de la personalidad’ que la Asociación Estadounidense de Psiquiatría abrevia como THP.

Se caracteriza por un patrón de excesiva búsqueda de atención, que generalmente comienza en la edad temprana adulta, incluye un comportamiento seductor inapropiado y una excesiva necesidad de aprobación. La genética está vinculada al desarrollo de trastornos de la personalidad. El abuso o la inestabilidad durante la niñez pueden aumentar el riesgo.

Los sujetos histriónicos son muy animados, dramáticos, vivaces, entusiastas y coquetos. Afecta cuatro veces más a las mujeres que a los hombres. Las personas con THP tienen una gran necesidad de atención, realizan apariciones inapropiadas y llamativas, expresan sus emociones de forma intensa o excesiva y pueden ser fácilmente influenciadas por otras personas.

Se asocia con conductas egocentristas y hedonistas, constante deseo de apreciación y un remarcado comportamiento manipulador persistente cuyo objetivo es conseguir algo para sí mismos. Las personas con THP en general, son altamente funcionales, tanto social como profesionalmente. Suelen tener buenas habilidades sociales, a pesar de tender a usarlas para manipular a otros y convertirse así en el centro de atención.

El THP forma parte del grupo dramático de los trastornos de personalidad, por lo cual, también puede afectar a las relaciones personales o sentimentales, así como a su habilidad para soportar las pérdidas o los fracasos. Suelen ver su propia situación personal de forma realista, dramatizando y exagerando sus dificultades. También pueden cambiar de trabajo frecuentemente, de la misma forma que suelen aburrirse fácilmente y manifestar frustración inquebrantable.

Por esa razón, se encuentran en constante búsqueda de situaciones novedosas y acciones excitantes, que los orilla a situaciones peligrosas. Todos estos factores favorecen el riesgo de padecer depresión clínica.

Manifiestan un patrón general de excesiva emotividad y una insistente búsqueda de atención, que se manifiestan al principio de la edad adulta y se dan en diversos contextos. El tratamiento generalmente consiste en la terapia conversacional.

Los rasgos principales del Trastorno Histriónico de la Personalidad son:

- Incómodo en las situaciones en las que no es el centro de atención.
- La interacción con los demás suele estar caracterizada por un comportamiento sexualmente seductor o provocador.
- Muestra una expresión emocional superficial y rápidamente cambiante. Voluble.
- Utiliza permanentemente el aspecto físico para llamar la atención sobre sí mismo.
- Tiene una forma de hablar excesivamente subjetiva y carente de matices.
- Muestra auto dramatización, teatralidad y exagerada expresión emocional.
- Es sugestionable, fácilmente influenciado por los demás o por las circunstancias.
- Considera sus relaciones más íntimas de lo que son en realidad.
- Se afecta la manera en que piensa, percibe, piensa y se relaciona con los demás.



Lady Gaga. Cantante con rasgos histriónicos.

1.3 Teatro

La tercera fase del Arte Teatral es lo que se denomina como Teatro, al referirse en el sentido estricto “al termino griego **θέατρον**, theátron -lugar para contemplar- derivado de **θεάομαι**, theáomai -mirar-. Y que, como rama de las artes escénicas se vincula con la actuación”.⁶¹

El teatro por sí mismo, posee una riqueza histórica inconmensurable, por ello, es considerado patrimonio de la humanidad. En la actualidad, podría pensarse que son pocas personas las que acceden al teatro, ya sea para presenciar una puesta en escena o leerlo en su formato de texto dramático, que se considera el antecedente directo del guion cinematográfico, aunque la diferencia evidente es que, constará de una mayor cantidad de acotaciones y de páginas.

El teatro se ha convertido en rasgo cultural, esencial en muchos países que le dedican un día al año para aclamarlo. Ejemplo de ello, es que desde 1961, el día 27 de marzo se celebra el Día Mundial del Teatro, siendo una fiesta cargada de elementos escénicos como son las máscaras, los disfraces temáticos y los antifaces.

En tanto que, a finales de abril en México, se celebra el Día del Libro y por añadidura de William Shakespeare, dramaturgo inglés insuperable, cuyas obras teatrales han desafiado la memoria del tiempo y se conservan vigentes en el consciente colectivo de la humanidad, que en pleno siglo XXI, sigue leyendo sus obras y encarnando sus personajes.

El arte teatral es una disciplina compleja, en suma, exigente, involucrarse a cualquier nivel, ya sea teórico o práctico es por completo demandante, probablemente una vida entera sea insuficiente para abarcarlo en su gran totalidad, pero como dice Brand, uno de los tantos personajes atormentados de Henrik Ibsen: ‘Si no puedes dar tu vida a cambio, no estás dando nada’.

Tal vez por dicha razón los profesores de la carrera de actuación, advierten a sus alumnos repetitivamente, los instan a que evalúen la vida escénica, antes de llegar a la irreflexiva conclusión de elegir ese camino, como el definitivo. No porque sea particularmente difícil, sino porque después de huir, será imposible volver.

En el teatro, el escenario posee un telón, luces multicolores, el tercer actor es un intérprete que representa los diálogos de un personaje y su máscara es su propio rostro.

⁶¹ González Vázquez C. (2014). *Diccionario del teatro latino*. Madrid: Akal.

1.3.1 Teatro Griego

Durante mucho tiempo, el teatro griego fue considerado el kilómetro cero, el punto de despegue en el relato histórico occidental del devenir teatral. Bien es cierto que, de ahí en adelante, se ha expandido en una inquebrantable línea recta que ha recorrido el mundo entero.

En el futuro, el teatro griego sería considerado la fuente original de todas las historias que se escribirían a la postre. Inspiraría de manera constante, al igual que desafiante, a aquellos dramaturgos que consideraban un reto creativo, manejar a la perfección ya no uno, sino varios de los géneros dramáticos que luego de la tragedia (hermana mayor de los consecuentes), aparecerían por la necesidad de plasmar otro tipo de conflicto, ya no tan solo aquel, donde el héroe era un ‘mero juguete del destino’ como decía Romeo instado por William Shakespeare.

En el siglo IV a.C., Aristóteles publicó *Poética* que abordaba “estudios de naturaleza filosófica sobre los géneros literarios, fijados en forma de preceptos”.⁶² El tema principal era la reflexión estética a través de la caracterización, definición y descripción de la tragedia, considerado el primer género teatral que gozó de una creciente popularidad dada la complejidad temática que manejaba, oscilando entre diversos planteamientos que iban de lo particular hacia lo general, presentando conflictos ya sea individuales que afectaban a una escala familiar y colectiva, alcanzando a la comunidad hasta llegar a un plano en absoluto territorial.

La tragedia reflejaba aquello que en la vida cotidiana era por completo infranqueable, por esa razón, los finales de las obras eran lapidarios y el público solía conmovirse enseguida. Además, es un ejemplar que “se distingue de otros géneros literarios por el hecho de que traspasa la esfera de lo literario y entra en el terreno de la teatralidad”.⁶³ Manteniéndose vigente hoy día.

En la comedia, el héroe triunfaba por encima de un enemigo imbatible y cabía la posibilidad de tantear el ideal de ser feliz, de celebrar su victoria e incluso de casarse. En la tragedia sucedía lo opuesto, así a modo de espejo: el héroe sufría un sinfín de contrariedades y pese a desafiar la adversidad, era derrotado y su muerte inminente anunciaba el telón final.

Ambos géneros son “una imitación de la vida humana que comprende la vida del ser humano [y] de la acción del ser humano se configura el mito sucedido en el pasado.”⁶⁴ Así, en la tragedia, el mito era fundamental en su configuración, su centralidad lo precedía y también, sustentaba su contenido; por ello, su esencia giraba en torno al dolor y la muerte. En tanto, que la comedia se enfocaba en la alegría de la vida.

⁶² Oliva, C. (2000). Apuntes sobre la historia del teatro: El camino hacia la verdad escénica. Universidad de Murcia. Pág. 19

⁶³ Alonso de Santos, J.L (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Edhasa. Pág. 202

⁶⁴ Oliva, C. (2000). Opr. Cit. Pág. 20

La oscuridad y la luz se confrontaban en escena, no obstante, el objetivo de ambos géneros era dejar en el público, en el espectador, sino una moraleja, una lección, una impronta.

Es cierto que, al principio de toda historia, los héroes parecen endeble y cobardes, apenas logran destacar, sin embargo, es por medio de diversas peripecias que se va labrando su valentía y en un momento dado, logran inspirar una profunda admiración en los demás. Pues los héroes lo pueden todo: llegar al cielo, bajar al tártaro, derrotar monstruos pesadillescos y tiranos aterradores capaces de aniquilar al mundo entero.

Aristóteles también planteó tres unidades (acción, tiempo y espacio), llamadas “aristotélicas” y consideradas reglas específicas diseñadas para la construcción de la obra dramática, que era creada por el dramaturgo con el único objetivo de que fuera representada en el escenario de un teatro.

Entonces Esquilo, considerado el padre de la tragedia, junto con Sófocles y Eurípides en diversas temporalidades históricas correspondientes a sus respectivas vidas, exploraron una amplia gama de temáticas cuyos conflictos eran tan intensos como complejos, de tal manera que, en la actualidad son considerados los padres de la dramaturgia, cuyas obras serían fuente de inspiración y el detonante creativo para escritores posteriores.

El teatro griego se originó en el ditirambo, era un coro donde se cantaba e invocaban a los dioses para que se acercaran a los hombres y cumplieran sus deseos. También existían otros ritos, llamados dionisiacos que clamaban al dios Dioniso, quien se creía era una divinidad tutelar de la agronomía, personificaba el culto a la fertilidad, el misterio de la naturaleza y el vino. Durante sus festividades, se realizaban danzas, en ocasiones, la euforia provocaba episodios de trance o histeria colectiva, derivando en una embriaguez semejante a la demencia ritual, cuya aparente finalidad era la expulsión del mal, que sería el origen de lo que a la postre se llamaría catarsis, aparecería en el teatro griego y sería un objetivo a lograr en expresiones escénicas ulteriores.

La exposición de la obra dramática se efectuaba en un espacio semicircular al aire libre, llamado ‘orchestra’, en el que se ejecutaban una gran variedad de representaciones artísticas (danzas, recitales y piezas musicales), hasta eventos cívicos y religiosos.

Allí se presentaron aquellas obras dramáticas que reflejaban despiadadas desventuras como lo eran *Las Suplicantes* y *La Orestíada* de Esquilo, *Antígona* y *Electra* de Sófocles. Eurípides tanteaba los linderos entre la tragedia y la comedia, sentando las bases de la tragicomedia, su prolífica dramaturgia se destacaba por su versatilidad, ejemplo de ello, son las obras *Medea* y *Las Bacantes*.

Una contundente creatividad impulsó a dichos dramaturgos para concebir la perseverante interrogante enfocada en la existencia humana: las posibilidades del deber, la fatalidad de la imposibilidad y la impotencia de los sueños improbables.

En el teatro griego se consolidaron las herramientas creativas escénicas que son el rostro occidental del arte teatral. Es aquí, donde el escenario, la máscara y el texto dramático fundamentan la plataforma cognitiva de la esencia misma del quehacer escénico.

“Éste teatro nació como un arte dramático, evolucionó de antiguos rituales religiosos (komos); el ritual se convirtió en mito y, a través del proceso de mimesis se incorporó el diálogo, surgiendo así el primer género teatral: La Tragedia. El público que participaba activamente en el ritual, se convirtió en espectador de la tragedia que pretendía transmitir cierto tipo de moraleja, y purgar los sentimientos por medio de una catarsis”.⁶⁵

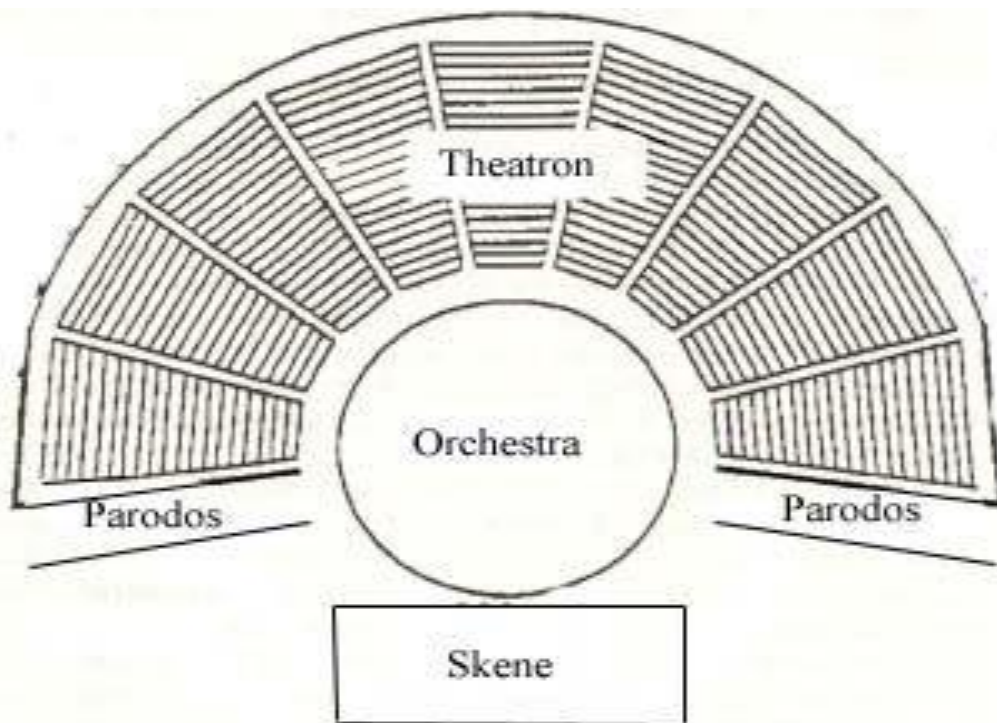


El teatro de Epidauro se levantó en el siglo IV a.C. por Policleto el Joven. Fue diseñado para alcanzar una máxima capacidad de 6.200 espectadores. La orquesta es circular, 20 metros de diámetro, y en ella se ubicaba el coro. En el proscenio actuaban los actores. Sobre su parte anterior apoyaban 18 columnas jónicas y las superficies interpuestas entre ellas estaban pintadas. Disponía de dos protuberancias a ambos lados que servían para el apoyo y sostenimiento de las escenografías laterales. En los últimos años de la época helénica, el teatro sufrió una remodelación. Se agrandó

⁶⁵ Oliva, C. / TorresMonreal, F. (2002). Opr. Cit.

la cávea en vertical con la adición de nuevas gradas, aumentándose así su capacidad hasta 12.300 espectadores. Contando ahora con 34 filas de asientos en la parte inferior y 20 en la superior.

Entre las dos partes había un pasillo pavimentado. Además de esta división horizontal, la cávea estaba dividida verticalmente, mediante escaleras de acceso, en sectores: 22 en la parte superior y 12 en la parte inferior. Los espectadores ingresaban en las gradas inferiores desde el párodos y desde aquí, accedían a las gradas superiores. A las últimas filas se entraba directamente desde las áreas circundantes. La acústica del teatro se conservaba nítida y brillante, pues permitía al espectador sentado en la grada más elevada escuchar con claridad incluso el ruido que hace una moneda al caer en el centro de la orquesta.



Parts of a Greek Theater

En el theatron se ubicaría el público. Los párodos hacen las veces de pasillos laterales de ingreso. La orchestra es el lugar donde se desarrolla la obra dramática. La skene era una plataforma alargada. Cuando comenzó a usarse para las entradas y salidas de los actores se modificó su nombre a Proskenion, origen de la palabra proscenio, que es justo el límite del escenario actual.

1.3.2 El Actor

En el inicio de los tiempos, el primer actor de la humanidad carecía de las suficientes herramientas creativas que le permitieran crear con facilidad un personaje, pese a ello, logró superar dicho obstáculo y desarrollar una peculiar naturaleza performativa sustentada en una verdad escénica.

Es cierto que, el chamán carecía de un texto dramático preliminar, aunque contaba con un amplio espacio donde representar sus historias. Las cavernas, fueron los primeros escenarios teatrales, las sombras en las paredes hicieron las veces de decorado escénico y su interpretación la realizaba por medio de una máscara totémica.

En la actualidad, el actor recurre a diversas técnicas escénicas para crear un personaje, dependiendo de la complejidad del mismo, sin embargo, actuar, implica mucho más que el mero esfuerzo de memorizar un texto, conectar de manera emocional y apegarse a un trazo escénico (movimientos y recorridos que realiza el actor en el escenario por orden del director).

A veces, el actor involucra su psicología de forma incorrecta en la creación del personaje y su desacertado manejo emocional deriva en un rol escénico capaz de devorar a un actor.

A simple vista, carece de dificultad crear un personaje, no obstante, el esfuerzo creativo requiere talento, y un impulso artístico esencial cuyo resultado, en caso de ser admirable, le permitirá al actor alcanzar la eternidad y convertirse en leyenda. Los actores magistrales poseen un método que les permite crear otro ‘yo’, en ocasiones totalmente distintos a ellos, pero al principio del devenir histórico del arte teatral, la situación era totalmente distinta.

En el proceso de creación de un personaje, es esencial que el actor sepa todo acerca del mismo, lo cual es fundamental para preparar sus diálogos y cardinal al considerar las diversas formas en cómo reaccionaría ante el conflicto de su respectiva obra. Es decir, un actor debe conocer de dónde viene su personaje para entonces de manera creativa explorar hacia dónde se dirige, prestarle sus emociones y otorgarle rasgos humanos que favorezcan la empatía con el público espectador. Hoy día, es simple describir las fases creativas del actor, pero fue necesario el paso de una veintena de siglos para lograr consolidar la esencia de esa verdad escénica.

En la antigua Grecia, “el primer actor teatral conocido, según registros fue Tespis. Se le atribuye dialogar con el coro en las fiestas dionisiacas en el siglo V a.C. Rompiendo así la estructura dramática de los textos de esa época”.⁶⁶ Al actor también se le llamaba *hipocritès*, es decir, simulador, pues utilizaba una máscara y vestía una túnica para interpretar al dios Dioniso, así dejaba de ser un hombre, para entonces convertirse en otro, en una deidad.

⁶⁶ Oliva, C. / Torres Monreal, F. (2002). *Ibidem*.

“Aquella posición de protagonista del coro se considera el inicio de la tragedia griega. Entonces la figura del actor era verdaderamente respetada, pues lograban obtener cargos distinguidos, así los reyes otorgaban honores y recompensas a los actores más populares. Posteriormente, surgió la comedia cuyo objetivo era la crítica política, de igual forma comenzaron a practicarse la mímica y la farsa”.⁶⁷

El actor es el vínculo vivo entre el texto del dramaturgo, las orientaciones interpretativas del director y el sentir del espectador. Se comprende que, a lo largo de la historia del arte teatral, esta durísima carga lo haya convertido en un interlocutor adulado y mitificado.

“El actor construye un personaje recurriendo a su herramienta principal, que es él mismo, es preciso un dominio de su cuerpo, voz y expresividad escénica, estos recursos físicos y emocionales tienen el objetivo de afectar el campo perceptivo del espectador”.⁶⁸

De lo contrario, el espectador experimenta cierta frustración, es decir, el ejercicio de convencimiento por medio de la actuación carece de un efecto total y la labor creativa del actor se reduce a un mero intento, que se destaca por su falta de talento y su exponencial mediocridad artística. Lo cual, en caso de suceder, provoca en el actor una creciente sensación de fracaso e ineptitud creativa, que suele impedirle continuar trabajando.

En el ambiente teatral existen los críticos, cuyo escrutinio escénico se destaca por su corrosiva honestidad, sí la disposición escénica del actor es brillante, la aplauden, de lo contrario, una crítica mal intencionada puede destruir una carrera en pleno ascenso. No hay peor crítico para un actor que él mismo. Nadie más podría ser tan vil como para pisotearlo sin piedad. Lo cual, la esencia humana del actor debe evitar, de otra forma, no podrá volver al escenario. Un actor es capaz de exigirse demasiado y por esa razón, demanda un desempeño de alto nivel a sus compañeros en escena.

El ‘quid pro quo’ escénico difícilmente se manifiesta de manera equilibrada. El actor suele dar más de lo que en realidad tiene, al crear un personaje. La responsabilidad creativa del actor estriba en otorgar al personaje una porción de su corazón, con el único fin de que el espectador reaccione, se conmueva y dicha actuación se mantenga en su memoria, en eso estriba la verdad escénica, que el público crea que el actor es auténtico en el aspecto emocional.

Crear un personaje requiere de una refinada técnica que se consolidó a finales del siglo XIX, gracias al realismo ruso y Konstantin Stanislavski, de quien se hablará más adelante.

⁶⁷ Oliva C. / TorresMonreal, F. (2002). *Ibidem*.

⁶⁸ Oliva, C./ TorresMonreal, F. (2002). *Ibidem*.

Tespis, en su carro. Actor griego.



1.3.3 El dramaturgo

En el arte teatral occidental, específicamente en el teatro de la antigua Grecia se estableció una mancuerna de gran funcionalidad cuya creatividad se manifestaba en el escenario.

El actor interpretaba a un personaje, que nacía en el imaginario del dramaturgo, quien diseñaba los avatares de un reparto que ponía en desventuradas situaciones, evidenciaba ya sea, su heroísmo o su falta de temple y al final, se transmitía una poderosa moraleja.

En la *Poética* de Aristóteles se planteaban ciertas reglas y los rasgos principales de la tragedia y de la comedia. Entonces, se presentaron una amplia y variada cantidad de obras cuyos autores desarrollaron las bases fundacionales de la tragedia, aquellos que se destacaron son considerados los padres de dicho género.

En las obras de Esquilo, se trataban diversas temáticas, entre las cuales, resaltaban aquellas donde se enfrentaban los percances ante la toma de ciertas decisiones con fatales consecuencias, así en *La Orestíada* se exponía cómo una elección determinaba el destino trágico de una familia. Los personajes de Esquilo eran tan apasionados como imprudentes, podría decirse, que eran demasiado humanos y quizá por esa razón, establecían empatía con el espectador.

El nombre de Sófocles, implica enumerar sus obras más representativas, sus personajes trascienden con heroico valor el desafío de una aterradora adversidad. Así, los conflictos de *Edipo*, *Antígona* y *Electra*, realzaban la enigmática crisis del hombre ante su destino en oposición a sus deseos, cuyo mayor rasgo era asumir el terrible resultado de creer en ideales, de soñar imposibles, pese a todo.

Eurípides es considerado el autor con mayor apego al corazón humano, sus obras *Ifigenia en Aulide*, *Las Troyanas* y *Medea*, presentaban la perspectiva femenina de la tragedia, que al parejo que los hombres, enfrentaban con admirable coraje el destino que forjaron con sus propias manos, o bien aquel que les fue impuesto.

Todas las obras por igual, manifestaban rasgos del ser humano, cuan endeble podría ser cuando guiado por su ambición y deseo ignoraba las advertencias, era entonces cuando era atrapado por las consecuencias de sus actos. Dado que era irreversible el paso del tiempo, cada uno de los personajes trágicos pese a todo, asumía el peso de su realidad.

A partir del teatro griego, la figura del dramaturgo se convertirá en una pieza fundamental en el futuro del arte teatral. A la postre, el texto dramático sufrirá diversos cambios, habrá quienes adecuen las reglas a sus necesidades creativas e incluso vayan en contra de las unidades aristotélicas, con el único fin de manifestar su mensaje al mundo. De lo cual se hablará en su capítulo correspondiente.

Esquilo, Sófocles y Eurípides exploraron diversas temáticas y presentaron conflictos en suma complejos, de tal manera, que hoy día son considerados los padres de la dramaturgia. Bien es cierto que, de ahí en adelante, el devenir histórico teatral se ha expandido en una inquebrantable línea recta que ha recorrido el mundo entero.

La tragedia griega ha trascendido el tiempo mismo, y ha inspirado a varios artistas, ya sea aquellos enfocados en la escultura o en la pintura. Algunos ejemplos notables son los siguientes.

Medea furiosa. Eugène Delacroix. Palacio de Bellas Artes de Lille. 1838.





Antígona y Edipo. Franz Dietrich. Museo de Arte Crocker. 2003.



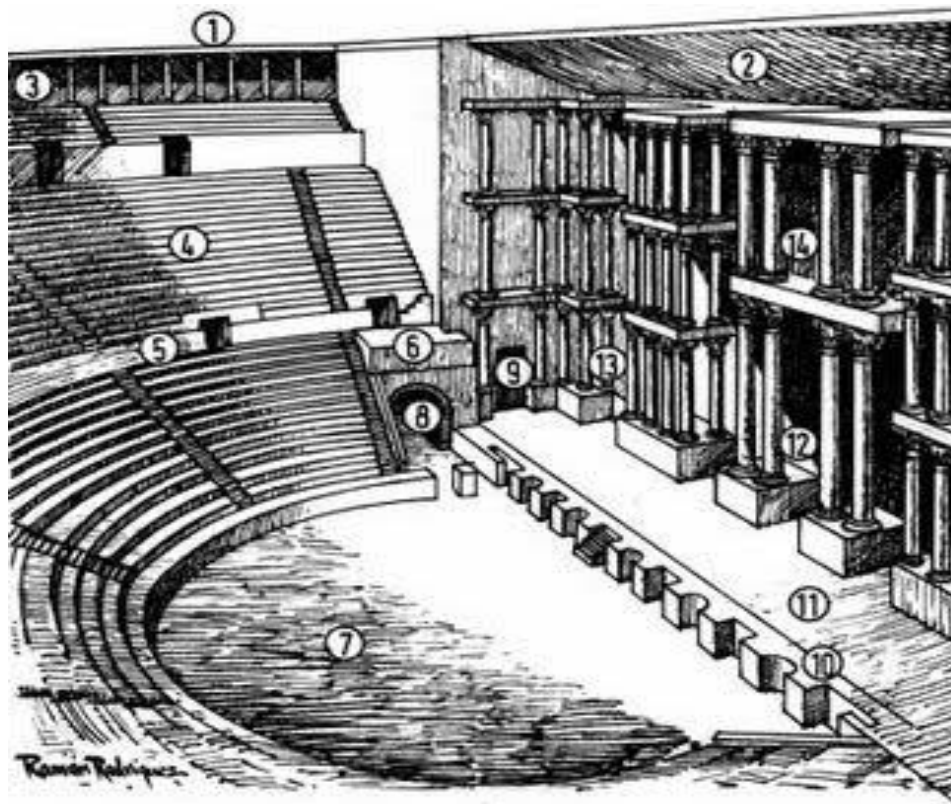
Orestes perseguido por las furias. William Adolphe Bouguereau. Museo de Arte Chrysler.1862.

1.3.4 Teatro Romano

Si bien, recibió la influencia del teatro griego, en sus inicios “derivó de antiguos espectáculos etruscos que fusionaban el teatro con música y danza. Los ludiones eran actores que bailaban y los histriones mezclaban canto y mímica”.⁶⁹ Por ello, era posible la interacción de diversas manifestaciones escénicas.

En Roma se estimaba a los actores y ellos se enriquecían gracias a su creciente popularidad. No obstante, “el Senado expidió varios decretos contra los actores por sus malas costumbres que fueron suficiente razón de condena, en especial cuando se sospechaba que eran soplones de los altos rangos o en el peor de los casos individuos proscritos”.⁷⁰

El teatro romano desapareció tras la caída del imperio, dejando algunas pistas antropológicas en decoración de vasijas, escenarios derruidos y textos dramáticos rescatados del olvido que todavía en la actualidad se representan en los escenarios del mundo.



ELEMENTOS DEL TEATRO LATINO

- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. CAVEA | 8. ADITUS MAXIMUS |
| 2. SCAENAE FRONS | 9. VERSURA |
| 3. PORTICUS | 10. PROSCAENIUM |
| 4. CUNEUS | 11. PULPITUM |
| 5. PRAECINCTIO | 12. VALVA REGIA |
| 6. TRIBUNAL | 13. HOSPITALIA |
| 7. ORCHESTRA | 14. COLUMNATIO |

⁶⁹ Andrados, R.F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.

⁷⁰ Andrados, R.F. (1999). *Opr. Cit.*

Bibliografía citada

- Adame Cerón, M.A. (2013) *Rituales y chamanismos*. México: Ediciones Navarra.
- Andrados, R.F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Araiza Hernández, E. (2016). *El arte de actuar identidades y rituales*. México: Colegio de Michoacán.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Azar, H. / Partida A. (1992). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cavalli Sforza, L.L. (2003). *La evolución de la cultura*. Barcelona: Anagrama
- Clottes J. / Lewis-Williams D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Costa, J.P. (2003). *Los chamanes ayer y hoy*. México: Siglo XXI.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus*. New York: Free Press.
- Dunbar, R. (2007) *La odisea de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- Durkheim, É. (1915). *Las formas elementales de la vida religiosa*.
- Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fagetti, A. (2007) *Iniciaciones, trances, sueños. Investigaciones sobre el chamanismo en México*. México: Plaza y Valdés.
- González Vázquez, C. (2014). *Diccionario del teatro latino*. Madrid: Akal.
- Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Chamanes a través de los tiempos: 500 años en la senda del conocimiento*. Barcelona: Kairos.
- Madrid Morales, E.A. (2009) *Diccionario Español - Griego*. Guatemala: Setequ.
- Montelle, Y. P. (2009). *Palae performance*. E.U.A: SeagullBooks.
- Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza.
- Oliva, C. (2000). *Apuntes sobre historia del teatro: El camino hacia la verdad escénica*. España: Universidad de Murcia.
- Oliva, C. / Torres Monreal, F. (2002) *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*. México: Editorial Paidós.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vitebsky, P. (2001). *Los chamanes: El viaje del alma fuerzas y poderes mágicos éxtasis y curación*. Köln: Taschen.

2. Segundo Acto: El devenir histórico del arte teatral

Durante el siglo XX, antes de que fuera usual recurrir a Wikipedia, era habitual indagar información en enciclopedias y diccionarios. En caso de buscar la palabra ‘Teatro’, los datos encontrados mencionaban que la cuna de dicha disciplina artística era la antigua Grecia. Ignorando así, tanto la existencia como la importancia de aquellas manifestaciones escénicas realizadas en otras regiones geográficas, denominadas no-occidentales.

Hoy día, es posible determinar y verificar gracias a la tecnología, la cantidad de kilómetros que existen entre Grecia y la India, además de cuantos países los separan; la trascendencia de dicha mención estriba en que el primero, es el lugar occidental donde se considera emergió el teatro como disciplina artística, el segundo, es donde se han llevado a cabo manifestaciones escénicas consideradas no-occidentales. 5,775km, es el rango de distancia que determina la contundente diferencia entre el teatro occidental y aquel que no lo es.

En el siglo XX, Peter Brook y Patrice Pavis, ambos especialistas escénicos, determinaron desde sus respectivos territorios teóricos que el devenir histórico en el arte teatral había sido, no solo constante sino también progresivo y además se había manifestado en una gran diversidad de escenarios alrededor del mundo. Por un lado, Brook sustentaba dicha idea con los montajes de *Marat /Sade* (Peter Weiss, 1964) y *El Mahabharata* (1987). Por el otro, Pavis exploraba la médula escénica con *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Paidós, 1984).

Dichos planteamientos se despliegan con mayor amplitud en los textos *El espacio vacío* (McGibbon & Kee, 1968) y *El análisis de los espectáculos* (Paidós, 2000) de Brook y Pavis respectivamente. Así, por medio de un ejercicio comparativo era posible determinar y evidenciar aquellos momentos en que se manifestaban dichas transiciones escénicas.

Más importante aún, dicho ejercicio práctico sería necesario para corregir la localización geográfica original de la llamada ‘cuna del teatro’, así como destacar que sus inicios debían rastrearse en las atávicas manifestaciones rituales de aquellas culturas primigenias vinculadas con la cacería y con las pinturas rupestres.

Es imprescindible subrayar que dichas expresiones eran legítimas ceremonias dramáticas, abstractas y utilizadas en el plano ritual, únicamente. Rendían culto a diversas deidades y exponían los principios espirituales de una comunidad en ciernes llamada humanidad. Además, fueron realizadas mucho antes de que se concibiera imponderable la figura del actor, se instalará una luz cenital sobre el escenario o se escribiera un diálogo. Son llamadas manifestaciones *proto-teatrales*, es decir, previas a la consolidación del teatro como una minuciosa, y también exigente disciplina artística.

En otras palabras, el proto-teatro asumiría el punto de partida de una transición constante y paulatina, hasta consolidarse en el teatro griego como una disciplina formal, entonces reuniría la totalidad de aquellas herramientas creativas que son utilizadas en la actualidad, pues todavía se mantienen vigentes y son empleadas en el espacio escénico por los recursos humanos (director, actor, dramaturgo, técnico), que trabajan a favor del dinamismo y versatilidad del arte teatral.

En el presente capítulo se plantean de manera cronológica las innovaciones técnico-escénicas que al manifestarse confirman la evidente presencia de un notable avance y desarrollo de las mismas, lo cual se ejemplifica por medio de imágenes de apoyo que presentan un vaivén de corrientes teatrales, partiendo desde el teatro ritual hasta las expresiones escénicas del primer tercio del siglo XX, incluyendo las vanguardias.

Por medio de un viaje histórico se sustenta que la transformación cultural ha sido un elemento constante, siempre ha estado allí, solo que era desapercibido.

Por ello, se pretende otorgar un debido protagonismo a una manifestación escénica que ha favorecido el campo del arte teatral en la gran mayoría de sus herramientas creativas, sino es que, en todas sus innovaciones teatrales, además de consolidar dos roles creativos cardinales: el dramaturgo y el director.

El objetivo de dicha revisión histórico-cultural es subrayar las evidencias que hacen notable la presencia de una valiosa transición de rasgos creativos, que se han expuesto en las diversas expresiones escénicas y han conformado el campo multidisciplinar del arte teatral.

2.1 Las herramientas creativas

Cada disciplina artística ha establecido según sus respectivas necesidades, una gran cantidad de herramientas con diversos objetivos. En la música es imprescindible dominar el instrumento por medio del cual se manifestará la creatividad, de tal manera que, el manejo de la técnica y la inventiva serán fundamentales para elaborar una pieza musical.

Ante el carácter expresivo del arte teatral hubiese sido imposible mantenerlo estático y estéril, mientras las otras disciplinas avanzaban a pasos agigantados a lo largo de la historia; por ello, la manifestación de las herramientas escénicas requirió del correcto engranaje de diversos elementos técnicos que favorecerían el perfeccionamiento del fenómeno teatral. El objetivo, se cumplió a largo plazo, cuya finalidad escénica era detonar la chispa creativa, necesaria para impulsar la maquinaria escénica.

En el arte teatral existen dos grupos definidos de herramientas, por un lado, están las herramientas escénicas o creativas, es decir, aquellas que se presentan en el escenario: la máscara, el escenario, el texto dramático, el personaje. De la mancuerna entre los dos últimos, surgen los rasgos humanos y los sentimientos que potenciaran la carga emocional del actor.

Por el otro, las herramientas orgánicas son: el actor, el dramaturgo, el director y el técnico, la reunión de éste conjunto será imprescindible, pues al incorporar el intelecto, la imaginación, la acción y la destreza que los caracterizan al proceso creativo, el arte teatral se perfecciona.

El peso del fenómeno escénico recae en el actor, quien interpreta el texto dramático creado por el dramaturgo y al mismo tiempo, sigue el trazo diseñado por el director, en tanto, se resguarda en un espacio seguro en el aspecto escénico, que fue creado por el técnico.

Para lograr que el desempeño de las herramientas creativas sea totalmente exitoso, es necesario establecer una mancuerna directa con los ejecutantes, es decir, los recursos humanos involucrados: el director, el dramaturgo, el actor y el técnico. Sí bien, no aparecieron al mismo tiempo y solo tres de ellos datan desde la Grecia antigua, es acertado decir que su labor se ha vuelto cardinal en el impulso del desarrollo de diversas transiciones.

Desde su aparición las herramientas creativas han sufrido diversas modificaciones, la mayoría presentan una perseverante transformación, en parte necesaria, según las necesidades que surgieron en cada época. Dado su inquieto perfil, apenas se quedarían inertes en un solo sitio, por lo tanto, recorrerían el mundo y su historia, adquiriendo muchos otros rostros acordes a cada período histórico, cultura o necesidad ideológica, adecuándose a las exigencias de los actantes involucrados y transformándose en rasgo esencial de ciertas vanguardias, alcanzando así, su máximo esplendor en escena.

Durante cada siglo diversos dramaturgos, directores, actores y técnicos según sus necesidades creativas innovaron las herramientas escénicas, desde la estructura interna del texto dramático, pasando por el estilo interpretativo, el trazo escénico, la flexible disposición del escenario hasta la innovadora construcción de utensilios escénicos, como el *paso de gato*, el cual, es un sistema de placas que se empalman una con otra, otorgando una base firme y segura para ser transitada, se utiliza y coloca en entresijos y plataformas, es efectiva porque es una superficie sólida antiderrapante, usualmente se usa en la instalación de pasillos de seguridad interior. En el aspecto teatral se utiliza para ubicarse justo arriba de la instalación eléctrica donde se colocan las luces, suelen abarcar las mismas dimensiones del escenario, se encuentra en la parte alta del espacio escénico. Un par de ejemplos de lo qué es el paso de gato:





2.1.1 La máscara

En la actualidad, la máscara se vincula con eventos sociales como el Carnaval de Venecia o Halloween, donde tanto adultos como niños se colocan piezas que cubren su rostro. En el aspecto figurativo, la máscara hace referencia a la falsedad e hipocresía de ciertas personas, resaltando así, un perfil siniestro y nocivo, considerado en gran medida tóxico.

“Los etnólogos sitúan el nacimiento de la máscara en el momento en que se produce la auto conciencia –conciencia de uno mismo-. Su uso se remonta a la más lejana antigüedad encontrándose entre los egipcios, griegos y romanos”.⁷¹

Del latín *mascus*, -fantasma-, en árabe *maskharah* -bufón-, mientras que en italiano *maschera* y en francés *masque* comparten el mismo significado: máscara, que apunta a un objeto ornamental capaz de cubrir de manera total o parcial el rostro sin obstruir la visión.

En griego clásico existía una palabra que designaba a las máscaras que utilizaban los actores en las representaciones teatrales. “*Prósoupon*: literalmente delante de la cara. *Pros* -delante de- *opos* -significa faz-”.⁷² Dicho término, luego derivó en latín a *Personare* que se utiliza para referirse ya sea a una persona o a una personalidad, ambos términos desarrollados ampliamente por la psicología.

En la antigua Grecia, la máscara se utilizaba en las representaciones escénicas, era un recurso ceremonial de carácter social que también se empleaba en las fiestas dionisiacas, infundía en los espectadores temor cuando la obra era trágica y alegría si era cómica.

Las máscaras tenían la forma de un casco que cubría enteramente la cabeza y el rostro del actor, cada máscara se distinguía de las demás por la expresión que manifestaba, se intercaban conforme iba avanzando la obra.

Los primeros modelos fueron hechos de madera, se experimentó con el cuero, la tela y la terracota con la finalidad de que fueran duraderas además de lucir reales, por tanto, se ponía énfasis en la textura del cabello, la barba y las cuencas de las orejas.

Los griegos fueron los primeros en usar las máscaras en sus representaciones con el fin de que los actores se asemejaran físicamente al personaje que representaban. Las fiestas rituales dieron paso a las representaciones teatrales; marcando así, una distancia entre la máscara y quien la porta. Una versión inicial del *distanciamiento escénico* que se consolidaría en futuras expresiones escénicas.

⁷¹ Alonso de Santos, J.L. (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Edhasa.

⁷² Alonso de Santos, J.L. (2012). Opr. Cit.

Máscaras utilizadas en el teatro griego.



“Más allá del teatro, las máscaras jugaron un papel preponderante en la liturgia y en el arte funerario romano como representación trágica del destino”.⁷³ Las máscaras eran utilizadas con tanta frecuencia, que ya eran consideradas un elemento cotidiano en la vida de los romanos.

Las manifestaciones proto-teatrales abarcaron la época histórica que “coincide con el surgimiento y desarrollo de las primeras civilizaciones”.⁷⁴ El hombre de entonces, estaba vinculado con los seres vivos que habitaban en la naturaleza que lo rodeaba, lo desconocido le infundía miedo, consideró necesarios símbolos y escudos protectores, incluso la figura del tótem, que poseía un gran significado, al relacionarse con aquellas fuerzas sobrenaturales que se personifican por medio de las máscaras y repelen el mal durante una ceremonia chamánica.

En la Edad Media hubo gran inclinación por los disfraces y las máscaras, que se incorporaron a las fiestas religiosas. Las máscaras representaban de manera simbólica a las fuerzas del mal, también llamadas diabólicas, dando cuerpo e imagen a los personajes provenientes del infierno. Curiosamente, durante los torneos, cuando los involucrados querían proteger su identidad, combatían con máscara.

Cabe destacar que, durante la epidemia de la peste negra en la Europa del siglo XIV, los médicos que visitaban los domicilios de los afectados utilizaban una vestimenta especial que se convirtió en el sello de identidad de los llamados *Doctor Peste*, cuyo rasgo principal era una máscara con forma de pico de cuervo.



⁷³ <https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara>

⁷⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Edad_Antigua

En el Renacimiento, las máscaras tuvieron un apogeo inesperado. Así en Italia surgió la *Commedia dell'Arte*, que permitía la libre interacción del teatro literario formal con las prácticas carnalescas que involucraban llamativos vestuarios y máscaras diseñadas para diferenciar a los miembros de un numeroso reparto de personajes.

- *Arlecchino*. Goza de gran popularidad, es fácilmente reconocible. Usa un traje de rombos.
- *Colombina*. Pareja de Arlecchino, su traje es similar, usa un tambor. Criada de Pantalone.
- *Pantalone*. Es un mercader rico y avaro que se convierte en noble. Parece turco.
- *Pierrot*. Criado de Pantalone. Está enamorado de Colombina. Rival de Arlecchino.
- *Brighella*. Primer bufón. Cómplice de Arlecchino. Travieso e imprevisible.
- *Pulcinella*. Siempre alegre y positivo. Viste de blanco.
- *Tartaglia*. Representa a la clase trabajadora. Es juicioso. Tartamudea por nervios.
- *Il Dottore*. Entrometido, insoportable, sabio pedante. Siempre está molesto.



Las historias eran básicamente peripecias fundamentadas en una comedia de enredos entre sirvientes o criados (zanni) que desafiaban la autoridad de sus patronos (vecchi) o bien, provocaban conflictos basados en triviales confusiones.



Los actores utilizaban máscaras que mostraban expresiones burlescas, solían representar un repertorio de tramas cortas que incorporaban diversas habilidades acrobáticas y secuencias de mímica que enriquecían su rutina.

Capitano



Zanni



Scaramuccia



Pulcinella



Naso Turco



Tartaglia



Ride



Piangi



Pantalone



Bauta



Arlecchino



A la postre, para lograr una mejor caracterización los actores involucrados en la Commedia dell'Arte recurrieron al maquillaje escénico, que en un inicio era una base blanca de estearato de magnesia o de zinc, al que añadían pigmentos en polvo para resaltar las facciones o los gestos del personaje interpretado. De manera gradual, el maquillaje teatral sustituiría el uso de la máscara, pues el rostro del actor se convertiría en la máscara misma.

Cabe mencionar la importancia del Carnaval de Venecia que surgió como una celebración en la que se rompían las diferencias sociales, durante diez días la ciudad se transformaba en un escenario viviente por cuyas calles transitaba gente que portaba máscaras que representaban a los personajes de la Commedia dell'Arte.

El evento era considerado una forma de escape de la cotidianidad para los ciudadanos. Así los rangos sociales eran anulados de manera visible por medio de las máscaras. El auge del carnaval de Venecia abarcó los siglos XVII y XVIII. Luego de la ocupación napoleónica fue prohibido. A finales del siglo XX, fue retomado para favorecer la derrama económica que dejaba el turismo internacional.



En la actualidad, las máscaras se han transformado en un objeto coleccionable, acorde a cualquier circunstancia, evento, festividad o celebración, local o mundial. Es posible destacar ejemplos vinculados con el arte, como es la propuesta del artista haitiano Junior Fritz Jacquet, cuya labor creativa se manifiesta por medio del papel y la técnica japonesa llamada ‘origami’, así la finalidad de crear figuras por medio de diversos dobleces en el papel, trasciende el mero ejercicio técnico manual y refleja el genuino deseo de crear. Un ejemplo de su obra:



2.1.2 Escenario

Al decir escenario se hace referencia a todo aquel espacio destinado para la representación de una expresión escénica.

Entre el siglo V a. C. y el siglo III a. C. se construyeron los escenarios griegos que son considerados teatros clásicos. Es posible identificar alrededor de un centenar, pues se encuentran en gran parte del territorio griego continental e insular.

Los primeros escenarios tenían toldos detrás de la orquesta que servían como camerinos donde los actores realizaban los cambios de vestuario o de máscara. Luego esa zona se desplegaría para convertirse en el anfiteatro.



Epidauro. Grecia. Siglo IV a.C. Considerado el primer escenario físico del teatro occidental.

Es importante destacar que, será a partir de Epidauro, que en el espacio escénico comenzaran a manifestarse una serie de cambios, por medio de una transformación paulatina, es posible visualizar la presencia de una evolución cultural.

El teatro romano tenía la finalidad de utilizarse para las representaciones de obras greco-latinas, sus características eran similares a Epidauro, aunque sus variables arquitectónicas se relacionaban con que la arquitectura romana estaba en el periodo helenístico.

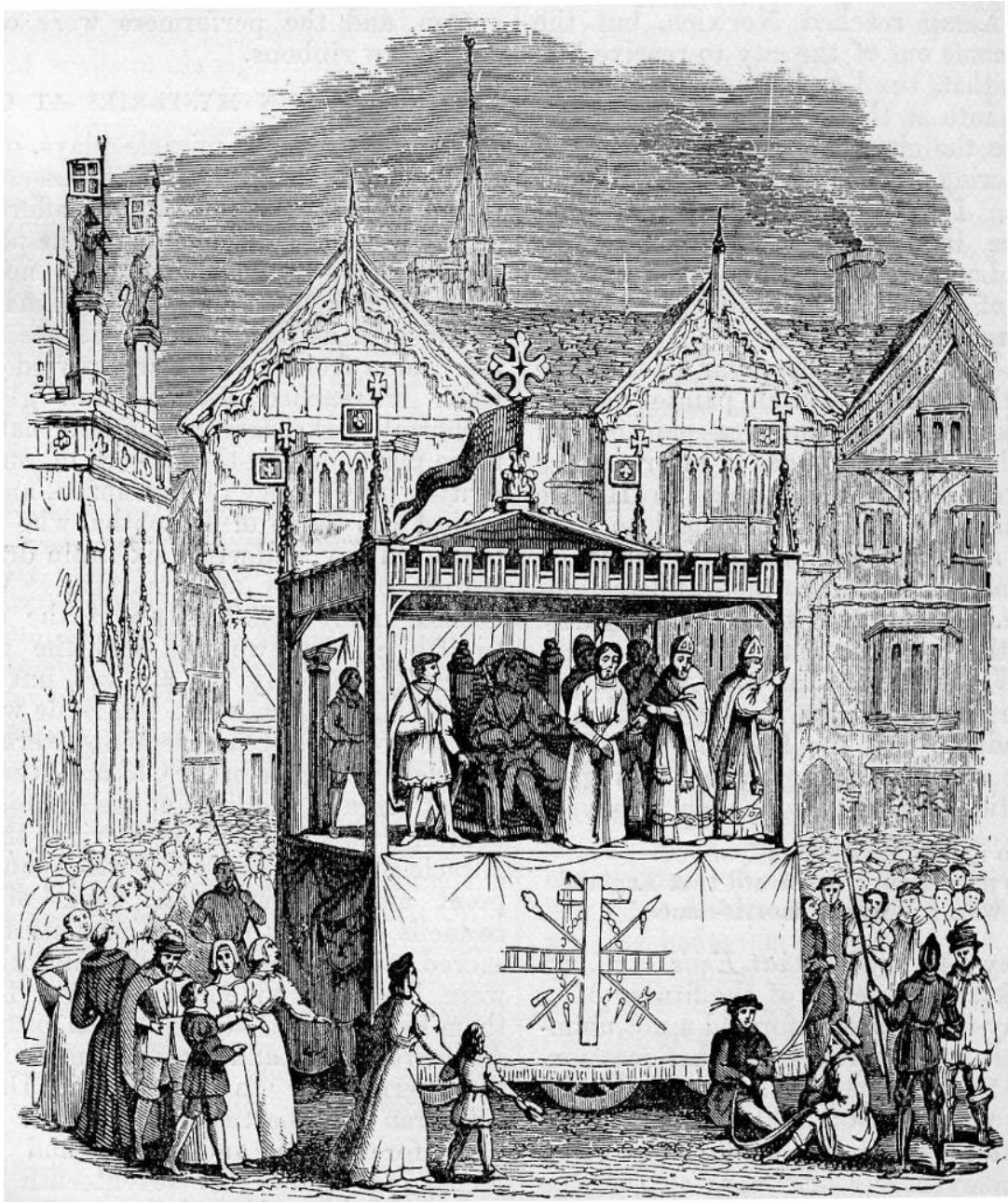
Teatro romano de Mérida. 16-15 a.C. Colonia Augusta Emérita, actual Mérida, España.
Patrimonio de la Humanidad 1993.



En la Edad Media, el escenario se utilizaba para presentar los misterios y milagros, en las catedrales se utilizaba el pórtico y luego, se articularon escenarios portátiles, cuya función principal era transportar el espectáculo a cualquier lugar. Dicho recurso fue utilizado por las compañías italianas de la Commedia dell'Arte, que trasladaron dicha modalidad a Francia, donde los nombres de Arlecchino y sus compañeros, fueron adaptados al francés.

El teatro que se transportaba en un carro era llamado Carro de Comedias, llegaba a los poblados, se presentaba y se retiraba, era una modalidad de teatro itinerante, nómada que iba recorriendo la zona y al mismo tiempo, reclutaba talentos para sus compañías teatrales.

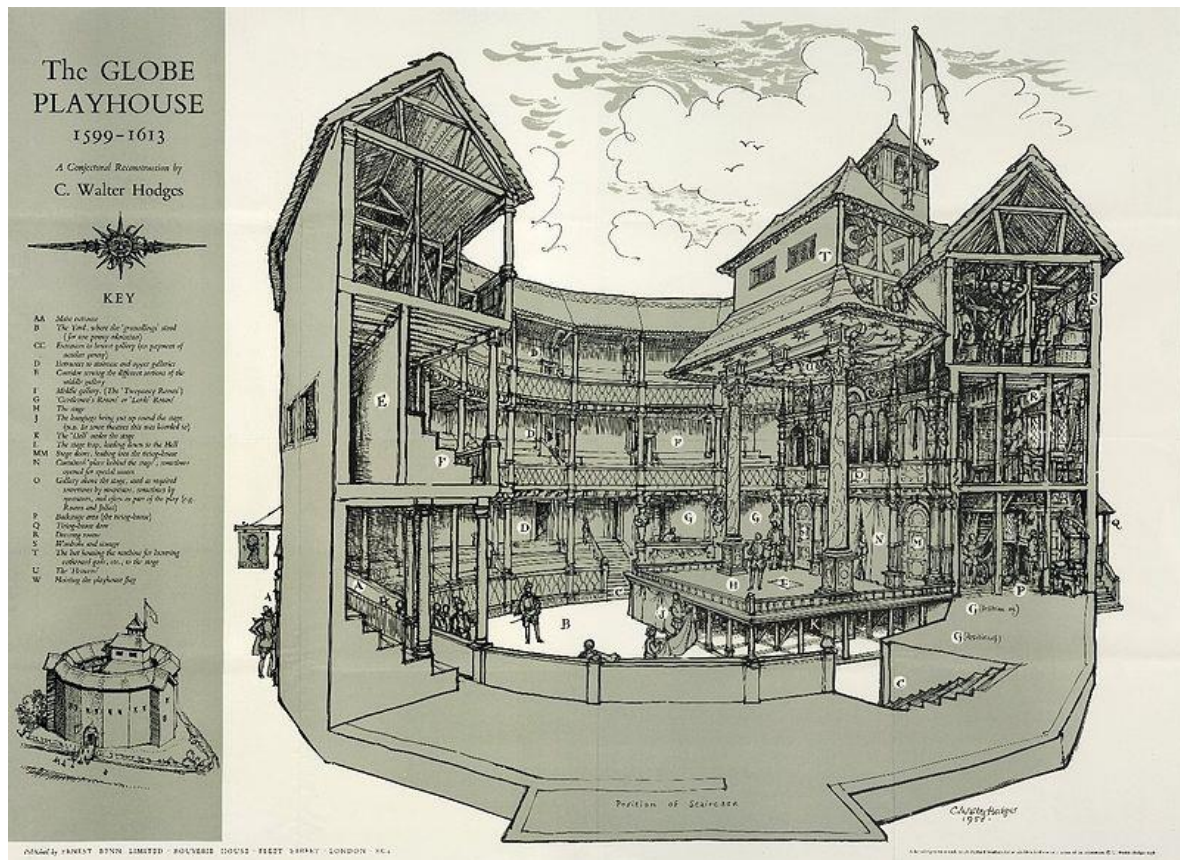
Escenario Medieval. Carro de Comedias.



A finales del siglo XVI en Londres, William Shakespeare trabajaba como actor y dramaturgo en la compañía teatral Lord Chamberlain's Men (Los hombres de Lord Chamberlain) que era encabezada por Richard Burbage que encomendó la construcción de un teatro que fue bautizado como The Globe (El Globo), cuya madera provenía de un teatro más antiguo (The Theater, 1576) que por deudas económicas familiares fue desmantelado y reubicado. En 1613 durante una presentación, uno de los cañones se atascó y provocó un incendio.

Al año siguiente se reconstruyó de nuevo. Se realizaron representaciones con cierta frecuencia hasta que fue cerrado por una ordenanza en 1642. Fue en 1997 que se realizó una segunda reconstrucción, con la variable estructural que contaba con una funcionalidad moderna, de igual forma, el nombre cambio a Shakespeare's Globe y consta de 230 metros de la parcela que correspondía al teatro original.

The Globe, Londres, Siglo XVII.



The Globe, actualmente, siglo XXI. Por afuera y por dentro.



En el siglo XVII, apareció en España el Corral de Comedias, era un escenario improvisado que utilizaba las estructuras paralelas de dos edificios para crear un fondo a modo de escenario y los balcones como lugares privilegiados, desde donde se veía mejor la obra.



Corral de comedias de Almagro. Siglo XVII.

Dado que el corral de comedias, no era un espacio construido con la finalidad de usarse para la representación, cabía la posibilidad de ostentar problemas de sonoridad, es decir, había demasiado ruido ambiental y era difícil escuchar los diálogos de los actores.

Era usual el recurso de una especie de maestro de ceremonias que presentaba la obra e incluso daba un pequeño adelanto o prologo. Además, otra de sus tareas era solicitar a la ajetreada audiencia que se mantuviera en calma y en silencio para que la obra se presentará. En ocasiones, los actores tenían que improvisar pues carecían de un texto dramático formal, y se basaban en lo que sucedía entre el público.

La idea de establecer un lugar adecuado donde realizar las representaciones impulso la construcción de espacios escénicos en diversos puntos de Europa.

En el siglo XVII se construyó en Parma el teatro Farense, uno de los primeros modelos de teatro a la italiana. Por un lado, tenía un espacio escénico, donde se desarrollaba la obra y por el otro, un espacio público en forma de herradura donde la audiencia se sentaba. El escenario estaba separado por un proscenio, contaba con palcos de distintos niveles y anfiteatros.

Teatro Farnese, Parma, Italia. 1618.



En Francia, también se realizaron adaptaciones a los espacios escénicos y se construyeron teatros apegados a las influencias que recibían de otros países, ejemplo de ello, es la Ópera Garnier ubicada en París. Napoleón III se lo encargó al arquitecto Charles Garnier, que se involucró en dicho proyecto desde 1861 hasta 1874. Se inauguró en 1875.

Disponía de un escenario en cuyo límite se localizaba el proscenio, lo separaba de la butaquería un espacio llamado tierra de nadie, había una embocadura que le daba forma de herradura, en el anfiteatro estaba la butaquería donde se sentaba el público y se manejaban palcos de distintos niveles y con variables de inclinación que estaban dirigidas hacia el escenario.

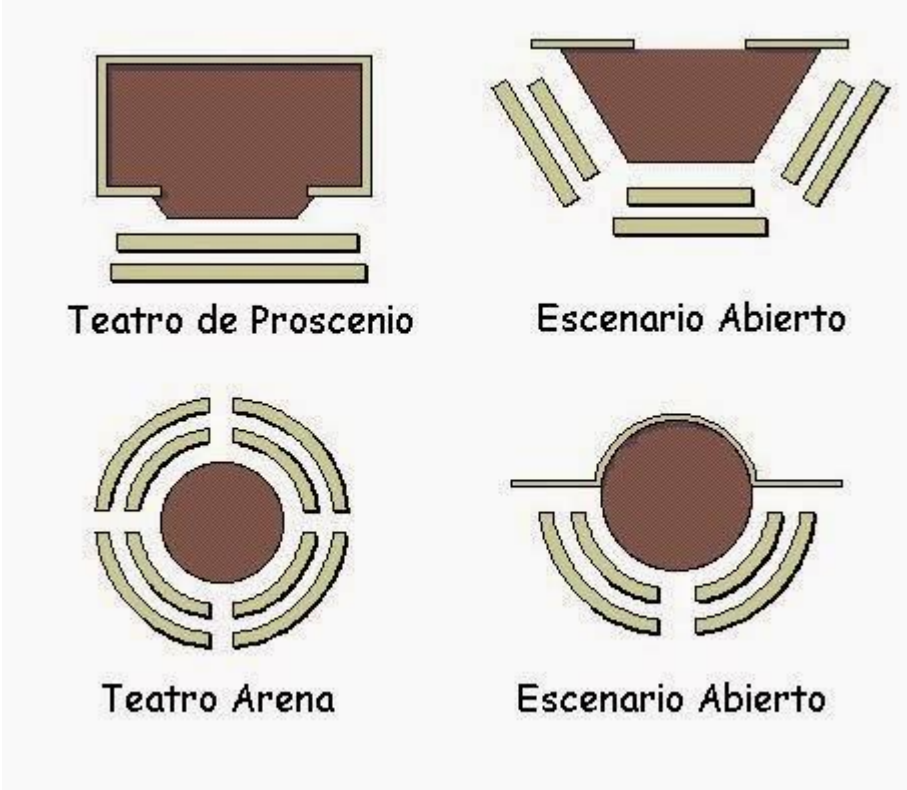
La butaquería se encontraba frente al escenario, había salidas laterales y pasillos traseros, camerinos y escaleras para colocar en la parte superior las luces. Su base estructural era el corral español, aunque se incorporaban elementos técnicos como la planta de luces y un telón. Se convirtió en el modelo más recurrente, al ser replicado en diversos puntos de Europa, hasta la actualidad.



En el siglo XX, el escenario adquirió nuevos elementos como la centralidad del espacio arena, o la experimentalidad de la caja negra, donde el público y los actores a veces se confundían. Hoy día, la funcionalidad del escenario depende de la obra dramática y de la exigencia escénica de la misma, desde escenarios acuáticos, plataformas móviles, hasta cavernas iluminadas donde las propuestas teatrales se destacan por su elevado grado de innovación.

En el siglo XXI, lo más recurrente es la experimentación escénica, el manejo de diversos espacios, la versatilidad de los mismos permite el manejo de los niveles a una escala temeraria, llevando a los actores a usar arnés y volar por encima de la audiencia.

Diferentes tipos de escenario.



La estructura del auditorio municipal Parque Almansa asemeja a Epidauro. Murcia. 1986.



Ejemplos de escenario del siglo XXI. El Circo del Sol.



2.1.3 Texto dramático y el dramaturgo

La información que suele encontrarse respecto al dramaturgo refleja su carácter distante, gélido y reservado. El dramaturgo es la persona encargada de escribir textos, cuyo objetivo creativo es que se interpreten en escena. “La dramaturgia es la acción y efecto de crear un drama que posteriormente se convertirá en un espectáculo teatral”.⁷⁵

Las obras creadas en dicho formato se les llama ‘dramáticas’, en concreto no son consideradas literarias dada su estructura interna, pues se favorece una secuencialidad por medio de las escenas encadenadas, además los diálogos son abundantes y constantes. Así el espectador que presencia la puesta en escena o el lector que lee la obra, descubren de forma gradual, quienes son los personajes, la ciudad o el lugar donde se encuentran por las descripciones realizadas.

En la antigua Grecia, se destacaron tres dramaturgos que desarrollaron ampliamente el género de la tragedia: Sófocles, Eurípides y Esquilo. Entonces dicho género teatral, estaba inspirado en ritos y representaciones sagradas. Su estructura se conformaba de diálogos, entradas y salidas de los intérpretes, en realidad, eran pocas las acotaciones (indicaciones insertas en el texto que solicitaban al actor un movimiento específico o emoción determinada), que también funcionan para visualizar el trayecto de un trazo escénico que se realizara durante la representación.

A la postre, la comedia tendría la misma configuración, se desarrollaría de la mano de Aristófanes. Ambos géneros compartían algunos rasgos, por un lado, tendrían un conflicto principal y actores que lo interpretarían. Las diferencias eran que, en la tragedia, el héroe solía ser masacrado por el destino, mientras en la comedia, el final del héroe era más venturoso. Ambas modalidades contenían una moraleja para los espectadores.

Para los griegos, el teatro era parte de la formación, de la filosofía y de la crítica social. Consecuente a la época griega, al texto dramático se le incorpora un elemento detonante pedagógico por parte del Imperio Romano, y se favorece esa cualidad de entretenimiento donde quedaba además se insertaba una moraleja, lección o enseñanza.

En la antigua Roma, los dramaturgos célebres fueron Plauto y Terencio, sus obras se ubicaban en el género de la comedia que gozaba de gran popularidad. Para los romanos, el teatro representaba un espectáculo de entretenimiento, y se alejaba bastante del ejercicio reflexivo con matices existencialistas del teatro griego.

⁷⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Dramaturgia>

En la Edad Media se ignoraba lo que en esencia era una tragedia. Una obra de dicho estilo, era un sinónimo genérico de drama y, carente de su verdadera connotación.

Dada la influencia del clero, el teatro se desarrolló bajo la tutela eclesiástica y fue utilizado como herramienta de evangelización. Los textos dramáticos fueron escritos por monjes, así que no había dramaturgos *per se*, por ello, la mayoría de los textos que pertenecen a dicho periodo son de autores anónimos.

A partir del siglo XV, comienza un periodo llamado Modernidad, durante el cual, se restableció el dinamismo comercial en Europa. Al aparecer nuevas entidades políticas alejadas del control eclesiástico, el teatro vuelve a las ciudades por medio de las cortes nobles.

En España el dramaturgo más destacado fue Fernando de Rojas y su obra *La Celestina* causó gran revuelo, dado el complejo conflicto que presentaba. A partir de dicha obra, comenzó una profunda exploración temática en distintos puntos de Europa, elaborando arriesgadas propuestas que ejercían una mordaz crítica y cuya lección solía dejar devastado al público.

El Renacimiento abarcó del siglo XV al XVI, entonces “surgió la reglamentación teatral basada en las tres unidades (acción, espacio y tiempo), basándose en el texto la ‘Poética’ de Aristóteles”.⁷⁶

De tal manera que todos aquellos textos dramáticos de esa época en adelante, se apegarían en gran medida a las reglas aristotélicas, de lo contrario, el dramaturgo en cuestión era rechazado. Lo ideal era trabajar creativamente dichas reglas, y manifestar ideas contundentes por medio de diálogos que en boca de los personajes dejaban una impronta significativa en el espectador.

En el siglo XVI, de manera pausada, se consolida la figura del dramaturgo en diversos países, por ejemplo, en Italia se destacó Nicolás Maquiavelo con la obra *La mandrágora*. España fue la región más prolífica en cuanto a la dramaturgia, Lope de Vega con *Fuenteovejuna*, Miguel de Cervantes con *Los Entremeses*. Lope de Rueda es considerado fundador del ‘Siglo de Oro’ del teatro español, pues desarrolló en diversos matices creativos los géneros de la comedia y la farsa, además de los entremeses que eran piezas cómicas escritas ya sea en verso o en prosa.

Inglaterra es un caso peculiar, pues su dramaturgia se manifestó durante dos etapas. En la primera, fue cardinal la aparición de Thomas Kyd que escribió *La tragedia española*, estimada como antecedente de *Hamlet*. Christopher Marlowe es considerado un importante antecesor de William Shakespeare. Con *Tamerlán* y *Doctor Faustus*, Marlowe explora el destino humano y la adversidad como consecuencia de los deseos imposibles.

⁷⁶ <https://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento#Teatro>

En la segunda, el teatro isabelino inglés se destacó por la dramaturgia de Ben Jonson que trabajó la comedia en diversas propuestas, su obra más notoria fue *Volpone*. En tanto que, William Shakespeare retomó el género de la tragedia griega, causando gran revuelo en su época, ante la diversidad de su temática. La mayoría de las obras trágicas concluían de forma tan conmovedora que el público rompía en llanto, ante desalentadores finales. Para lograr un equilibrio, Shakespeare escribió varias comedias de enredos y también exploró los sonetos. Sin duda, varios de sus personajes lograron resonar en la memoria colectiva de la humanidad misma, dejando a su paso una profunda estela.

Desde *Romeo y Julieta*, hasta *Sueño de una noche de verano*, pasando por el *Rey Lear* y *Falstaff*, Shakespeare se dio a la tarea de indagar con mayor profundidad en el alma humana para comprender que impedía que el amor triunfará, que la realidad superase a la ficción, que los hijos desafiaron a muerte a sus padres y que la ironía marcara el fatal destino de familias enteras.

En el arte pictórico y escultórico, varios de ellos han sido representados. No obstante, se ha dado una cierta predilección por algunos, como es el caso de Ofelia, compañera de Hamlet. Enseguida, algunos ejemplos de la gran influencia shakespeariana en otras disciplinas artísticas.

Ofelia. Everett Millais. Museo Tate de Londres. 1851.



Ofelia. Sarah Berhardt. Colección privada. 1880.



Ofelia. Michael Talbot. 2013



En el siglo XVII, en la Francia del Rey Luis XIV, también llamado ‘Rey Sol’, Jean-Baptiste Poquelin, también conocido con el nombre de Molière, exploró la tragedia de forma infructuosa, pues cuando pretendía realizar una puesta en escena enfocada en dicha modalidad, el contenido era interpretado como un discurso demasiado aburrido para ser representado.

Entonces fue en el género de la comedia donde logró triunfar. Obras como *El misántropo*, *El enfermo imaginario*, y *El avaro*, ejercían una dura crítica a la sociedad francesa y pese a ello, también se reía al verse reflejado en el amplio reperto de Molière.

En tanto que, Pierre Corneille retomó las historias de *Medea* y *Edipo*, acotándose al género de la tragedia y empujando a sus personajes hasta límite de sí mismos, obteniendo interesantes críticas al respecto. Por otro lado, Jean Racine inspirado por Sófocles y Eurípides, escribió *Fedra* y *Andrómaca* desarrollando desde otra perspectiva, aquellas historias griegas de antaño, consolidando el género neoclásico en la dramaturgia.

En ese mismo siglo, en España, los dramaturgos que destacaron gracias a sus propuestas fueron Pedro Calderón de la Barca que escribió varios autos sacramentales, sus obras más representativas son *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Juan Ruiz de Alarcón de acuerdo al periodo Barroco en el cual vivió, planteó en sus obras un tono moral exacerbado, así *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* reflejaban el modo de pensar de dicha época.

Tirso de Molina se destacó por explorar diversos matices dentro de la comedia, oscilaba entre la capa y espada, los planteamientos históricos, las cuestiones religiosas y los enigmas filosóficos. El manejo del tono satírico en *El burlador de Sevilla* y su reiterada indagación sobre conflictos enfocados en la fe y las creencias. Se destacan *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio* y *Los amantes de Teruel* cuyo conflicto recuerda a *Romeo y Julieta*.

En el siglo XVIII, se enfatiza en Alemania el ejemplo de Johann Wolfgang von Goethe y su obra *Fausto*. Mientras que, en Francia, Voltaire dio a conocer su versión de *Edipo*, donde desdoblaba el conflicto principal desde su particular punto de vista. Y Pierre-Augustin de Beaumarchais con la obra *El barbero de Sevilla*.

En el siglo XIX, las obras escritas por el noruego Henrik Ibsen fueron rechazadas al ser consideradas escandalosas así *Casa de muñecas*, *Edda Gabler*, *Brand* y *Patos salvajes* desafiaban los valores de la época. Por un lado, cuestionaba el modelo familiar establecido y por el otro, desestimaba a la sociedad dominante. En tanto que, en la producción alemana, despuntó Friedrich Schiller cuyo bagaje se amplificó notablemente con *Guillermo Tell*, *María Estuardo* y *La doncella de Orleans*. Dramas, prosa narrativa, poesía, escritos filosóficos, trabajos históricos y hasta traducciones. Era intensamente fructífero.

El sueco August Strindberg desarrolló su labor creativa durante dos importantes periodos creativos como fueron el naturalista y el expresionista, explorando con sus obras las entrañas creativas del simbolismo, sus obras más notables son *Señorita Julia* y el monólogo, *La más fuerte*, cuyas acotaciones emocionales eran de una extrema dureza.

En Francia, sobresale la propuesta de Alfred Jarry con *Ubu Rey* precedente del teatro del absurdo y, Víctor Hugo poeta lírico, novelista y dramaturgo, impulso el drama romántico, sus obras oscilaban entre el heroísmo bélico y la defensa de los derechos humanos. Estuvo exiliado durante veinte años, por su fuerte compromiso político, lo cual, favoreció que los escritores posteriores reflexionaran sobre la importancia de involucrarse en la vida política y social de su país. Entre sus obras dramáticas destacan *Hernani* y *Cromwell*.

El belga Maurice Maeterlinck fue uno de los principales exponentes del teatro simbolista. Obtuvo el premio nobel de literatura en 1911. Exploró el romanticismo y favoreció la modalidad del teatro poético. Recibió una condecoración por sus servicios en la 1° Guerra Mundial.

En Rusia, Antón Chéjov era considerado maestro del relato corto, como dramaturgo trabajo en la corriente psicológica del realismo y el naturalismo con toques de simbolismo. Sus obras más conocidas son *La gaviota*, *Tío Vania* y *El jardín de los cerezos*. Nikolai Gogol fue dramaturgo, novelista y cuentista, su obra más destacada fue *El diario de un loco*.

Finalmente, Aleksandr Pushkin poeta, dramaturgo y novelista, fundador de la literatura rusa moderna, su obra se desplegó en el periodo que abarcó el movimiento romántico. Fusionó el drama, el romance y la sátira para crear un estilo narrativo propio. Influyó a figuras literarias posteriores como Fiodor Dostoievski y León Tolstoi.

En el siglo XX, las teorías estéticas del clasicismo impusieron a los dramaturgos respetar las unidades aristotélicas (acción, lugar y tiempo). Se pretendía ordenar el proceso de la obra dramática por medio de tres fases consecutivas, el fin de una daba inicio a la siguiente: en el comienzo se planteaba la exposición, el conflicto era el nudo principal en torno al cual giraba la obra y el cierre representaba la conclusión o desenlace.

Pese a ello, hubo quienes se negaron a apegarse a dichas reglas, y prefirieron reconfigurar el texto dramático y conferir la información necesaria para que el texto dramático pudiera ejercer una crítica social objetiva. Eliminando así, aquellos rasgos considerados superficiales que impedían al dramaturgo trascender en su labor creativa. A diferencia del siglo anterior, en que tan solo unos cuantos se atrevieron a romper la estructura aristotélica, en el transcurso del siglo XX, la inventiva superó las fronteras creativas y la estructura del texto dramático se reorganizó, planteando modificaciones evidentes.

El primer ejemplo de rebeldía inventiva fue el director y dramaturgo alemán Erwin Piscator que fundó el teatro proletario en 1920, durante la República de Weimar en Berlín. Dicha modalidad teatral fue concebida como un arma revolucionaria enfocada en la lucha de clases, estéticamente estaba subordinado a un objetivo turbulento que rompía con la tradición teatral burguesa.

Piscator implantó una forma de trabajo nunca antes realizada, la disposición laboral era colectiva, democrática y equitativa; un director cobraba lo mismo que un tramoyista, además se gestionaba la administración y la producción escénica de manera grupal, todos trabajaban a favor de todos y de igual forma, durante las representaciones exhortaban al público a participar en los montajes realizados, así se incorporaban aficionados, pues ningún actor era profesional.

El teatro proletario planteado por Piscator era una expresión del movimiento revolucionario, con un objetivo determinado que estaba lejos de pretender dejar en el público una moraleja, sino que su verdadero propósito era presentar un mensaje activo que favoreciera la reflexión individual y también impulsara la realización de acciones colectivas.

Lo cual transgredía por completo aquellas premisas narcisistas predominantes en el arte teatral del siglo XIX y por las que, el trabajo colectivo era imposible de gestionar.

En 1929, Piscator publicó un libro de teoría escénica titulado *Teatro Político* que poseía un sobresaliente carácter marxista dada su concepción teórica y propósito teatral: la creación de un teatro para el proletariado que fuera capaz de transformar a la sociedad. Su propuesta se diferenciaba de otras premisas exultantes de derecha y militantes de un nacionalismo exacerbado, además el carácter sociopolítico de la propuesta de Piscator le impedía establecer empatía emocional con el público, era fundamental que pensará y reflexionará, sentir era lo de menos.

El teatro político de Piscator planteaba los principios básicos del teatro épico sin abundar demasiado en su desarrollo, pues en ese momento histórico su proyecto sufría cierto rechazo; sin embargo, sus ideas motivarían a un joven dramaturgo (Bertolt Brecht), que exploraría la propuesta de Piscator con mayor profundidad hasta crear una teoría capaz de modificar la estructura interna y el objetivo creativo del texto dramático, Dichos cambios representarían una modalidad progresiva

El segundo ejemplo de rebeldía creativa en el campo de la dramaturgia, es el teatro épico también llamado teatro dialéctico de Bertolt Brecht que rompería los modelos dramáticos provenientes de la Grecia antigua, rechazaría las unidades aristotélicas utilizadas de manera sistemática en cada obra dramática creada durante los últimos siglos y modificaría de tajo la estructura interna de sus textos dramáticos.

Brecht impuso otro tipo de obra teatral, entre sus rasgos más significativos estaba la eliminación de la 4ª pared que provocaba una sensación de ensoñación en el público, el efecto de distanciamiento cuyo objetivo era favorecer la atención racional y la crítica, en tanto la interpretación se caracterizaba por el gestus que definía la actitud del personaje hacia cierta problemática planteada durante la obra.

La renovación escénica ejecutada por Brecht fue absoluta, modificó de manera contundente la dramaturgia, el proceso creativo del actor, el diseño de la escenografía, la interacción con el público y hasta la forma de abordar un conflicto.

Brecht realizó una deconstrucción escénica tan ambiciosa que rompió relaciones con las bases aristotélicas que regían el fenómeno teatral desde tiempos ancestrales, además modificó todas y cada una de las herramientas teatrales, en otras palabras, “el desprendimiento determina el inicio de la descolonización del conocimiento”.⁷⁷

Es decir, la finalidad del Teatro Épico no se importunaba por obtener un efecto estético, mucho menos pretendía detonar la emotividad del espectador, era inflexible pues pretendía concientizar a la clase trabajadora, provocar el pensar y reflexionar sobre lo que veía en escena.

En 1949, Brecht fundó la compañía teatral Berliner Ensemble cuyo repertorio escénico se fundamentaba en su obra dramática, difícilmente se realizaban montajes enfocados en otros dramaturgos. Durante el lustro siguiente, Brecht realizó una audición dramatúrgica, convocando a jóvenes escritores que tuvieran la intención de aprender a desarrollar textos dramáticos enfocados en Teatro Épico, entre aquellas jóvenes promesas, se encontraba Heiner Müller.

A mediados del siglo XX, el Berliner Ensemble continuó gestionando la actividad teatral en la República Democrática Alemana. La compañía representaba las obras dramáticas escritas por el equipo de dramaturgos seleccionado por Brecht; el más sobresaliente fue Heiner Müller cuya dramaturgia fragmentaria superaba con creces la estructura de aquellas obras desarrolladas dentro del género del teatro épico y además sería el tercer ejemplo de rompimiento creativo.

Para Müller “la descomposición de la escritura dramática se constituye no solo como un estilo dramatúrgico sino como un medio de expresión y de legitimación del artista con respecto a su forma de interpretar y habitar el mundo”.⁷⁸

En un periodo de casi cinco décadas, escribió una treintena de obras dramáticas, cuyo rasgo esencial era una ruptura total con las unidades aristotélicas (siguiendo el ejemplo del Brecht), dicha fragmentación creativa condujo a Müller a una radicalidad extrema, pues eliminó

⁷⁷ Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica. Argentina: Ediciones del signo. Pág. 15.

⁷⁸ Veloza Martínez, V. (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática. Bogotá: Cuadernos de Música. Pág. 52

las acotaciones de acción; en tanto, las unidades aristotélicas de tiempo y lugar en algunos textos eran paradójicas y confusas, la división por actos o escenas era inexistente, entonces eran cuadros encadenados cuya vertiginosa acción tan solo frenaba al llegar al punto final.

Interpretar un personaje de Müller exigía una asombrosa labor creativa por parte del actor que, de ser superado por el ingenio del autor, cabía la posibilidad de que renunciara al montaje ante la incapacidad de cumplir con las inconcebibles demandas escénicas. Por ejemplo, en la obra dramática *Hamlet Machine*, un solo actor interpretaba a aquellos personajes que formaban parte del reparto original shakespeariano.

Así en un trepidante monólogo sin fin, carente por completo de orden, línea argumental, conflicto dramático o coherencia histórica, se hablaba de todo y de nada a la vez. El actor iba de un personaje a otro sin cesar, con el tiempo suficiente para respirar y decir sus extensas líneas, que eran agobiantes en el aspecto orgánico, al involucrar una carga emocional intensa.

Si eso fuera poco, *Hamlet Machine* además carecía de un trazo escénico específico, no contaba con acotaciones de acción, no estaban marcadas al principio de la obra ni mucho menos entre líneas. Es decir, todo dependía de la genialidad creativa del actor y de la visión escénica del director.

¿Qué acciones físicas podría realizar el actor en escena ante el siguiente texto?: “Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer de la horca. La de las venas cortadas. La de la sobredosis. La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer deje de matarme”.⁷⁹ Müller le concedía una importante tarea escénica al valiente director que se atreviera a realizar un montaje digno de ser visto y al actor capaz de convertirse en mujer doliente.

Otro ejemplo de dramaturgia fragmentaria era el desafío escénico que representaba *Quartett*, donde dos actores debían interpretar sus respectivos personajes y aparte a cuatro más, siendo seis personajes en total, tres por cada uno, todos con una psicología peculiar y retorcida. Los actores establecían el compromiso escénico de explorar su versatilidad creativa para oscilar entre los personajes oficiales, lo que existían entre líneas y además contrastar las diferencias entre ellos, pues tenían diálogos e interactuaban.

Los cambios de vestuario o de escenario eran imposibles porque la estructura dramática carecía de entre actos que permitieran un intermedio donde los actores pudieran descansar o recargar su energía. Todo lo contrario, estaban obligados a mantener el ritmo frenético durante la obra, entregarse en escena sin reservas y además marcar la diferencia entre cada personaje.

⁷⁹ Müller, H. (1986). *Hamlet Machine*. Madrid: Espacio Cero. Pág. 7

A partir de los sesenta, Müller padeció una frenética persecución creativa por parte del régimen germano-oriental que había asignado al departamento de censura (que servía de filtro para determinar cuáles obras de aquellos miembros de la Asociación de Escritores eran publicables o no), revisar a fondo el contenido de sus obras, confiscando varias de ellas y en un par de casos -*Die Umsiedlerin / Der Bau*-, se extendió la orden de encarcelar al reparto de actores por atreverse a representar textos dramáticos considerados obscenos e inmorales.

A un lustro de concluir el siglo XX, Müller fue reconocido como digno heredero creativo de Brecht y Piscator, cerrando así un ciclo de constante renovación dramática, favoreciendo en gran medida la innovación de tácticas narrativas insertas en el texto.

La última modificación a la estructura del texto dramático se desarrolló entre 1940 y 1960 con la vanguardia del teatro del absurdo, cuya finalidad escénica era oponerse a la disposición interna ya antes determinada en los siglos previos. De tal suerte, que las obras correspondientes a dicho periodo se destacaron por su increíble incoherencia y falta de lógica, carecían de conflicto o con un tratamiento nulo, impasible. Tal cual, era el objetivo del teatro del absurdo.

Hoy día, el texto dramático se conforma por diálogos, apartes, monólogos, acotaciones de acción, de trazos escénicos y movimientos emocionales, además de una descripción enfocada en la escenografía, el vestuario, la utilería y los decorados. En algunos casos también se menciona el lugar donde se desarrolla la acción, incluso del tipo de carácter de los personajes.

Cabe señalar que una obra dramática no se considera teatro, hasta el momento en que es representada en escena. Dada la accesibilidad a los elementos multimedia, algunos dramaturgos incorporan dichos elementos, añadiendo diversos rasgos compositivos al texto dramático.

Los tres tipos de obra dramática son: tragedia, comedia y drama. Los dos primeros surgieron durante el periodo creativo del teatro griego. El tercero, se manifestó durante la transición del siglo XVIII y XIX. El drama se desarrolló con la finalidad de reflejar la vida en escena, un extracto de ella, pues en ciertos casos superaba la ficción escénica.

En *La Vida del Drama*, Eric Bentley plantea que son siete los géneros mayores teatrales. A los ya mencionados, se adjuntan pieza, melodrama, tragicomedia y farsa. Que aparecieron paulatinamente, en los siglos posteriores a la época griega.

2.1.4 El personaje

“La definición del término personaje ha estado sometida a todo tipo de controversias, debido a su dimensión polisémica y a su trayectoria histórica [...] desde los orígenes del teatro existen posturas enfrentadas respecto a su valor y sentido dentro de la obra dramática”.⁸⁰

Personaje proviene de la palabra *persona*, término de origen griego, *πρόσωπον*, que significa máscara de actor o personaje teatral. Sin embargo, para determinar la obvia diferencia, la crítica literaria mantiene una clara distinción entre personas y personajes, diferenciando a las personas reales de los personajes literarios. Es decir, la persona pertenece al mundo real, es tangible, mientras que el personaje es incorpóreo, sólo palabras sobre papel que sugieren imágenes mentales y favorecen la ensoñación, el amor platónico e incluso la idealización por parte del lector.

Persona es la realidad íntima, la totalidad del auténtico ser, lo que se esconde dentro del personaje, que sólo es una imagen ficticia impuesta por el mundo o que inventamos y ofrecemos al resto del mundo. El personaje abordándolo como un concepto estructuralista, permanece estático y atento a las órdenes del dramaturgo, su creador original.

El personaje se reduce a un conjunto de características o a una función necesaria en el desarrollo de la acción. Aunque también es posible que sea una mera construcción mental, elaborada por un autor, mediante el lenguaje descriptivo que favorece la creación de una imagen que establece empatía con el lector o el espectador en el caso del personaje teatral que se ha adaptado al tiempo y las circunstancias que han enmarcado su periodo cultural e histórico.

Así, podemos determinar que un personaje es la esencia del drama y será mucho más realista si pertenece a una clase social, rasgos humanos y posee un discurso determinado.

“La necesidad humana de comunicarse con los dioses y con los otros hombres marcó la génesis del teatro y el nacimiento del personaje arcaico. En el paso de la comunidad cazadora a la recolectora, el hombre buscó modos de ritualizar sus deseos y celebrar sus éxitos. De conducir estas ceremonias se ocuparía el chamán, posiblemente el primer actor/personaje de la historia (teatral)”.⁸¹ Según Aristóteles, los personajes son la consecuencia emocional de las consecuencias de las acciones, apegado a la línea de pensamiento griego ‘actúo luego existo’. Así la mayor parte de las obras dramáticas griegas muestran las acciones realizadas por los personajes y las peripecias que se desarrollan cuando se manifiestan las consecuencias. Por ejemplo, en la tragedia, el hilo conductor es la imprudencia de un personaje y paga caro por ello.

⁸⁰ Alonso de Santos, J.L. (2012). Opr. Cit. Pág. 117.

⁸¹ Alonso de Santos, J.L. (2012). Ibidem. Pág. 122

En el teatro griego, el actor utilizaba una máscara para crear al personaje, en el momento, en que el actor elimina la máscara “dará origen al personaje arquetipo”.⁸²

A partir del teatro inglés del siglo XVII, el personaje comienza a sufrir una serie de cambios que afectaran su estructura inicial, dichas modificaciones aparecerán conforme avance el tiempo y se adecuaran a las características de cada movimiento artístico. De tal manera, que ejemplificaran las diversas transiciones de una de las herramientas fundacionales del arte teatral.

En el teatro griego, el personaje enfrentaba su destino y era derrotado irremediamente por la adversidad; en la época del teatro isabelino, el personaje será un portavoz de la monarquía que enfrentará conflictos sociales y políticos. Así William Shakespeare le otorgaría al personaje diversos rasgos que, por un lado, afinaban su conciencia humana, permitiéndole expresarse por medio de poéticos diálogos y por el otro, le concedía un deber: ser responsable de sus acciones. Lo cual, empujaría al personaje a cuestionarse de manera constante.

Por ejemplo, en el acto segundo, escena segunda, se desarrolla el encuentro en el balcón entre Julieta y Romeo que dice: *¿Cómo podría yo decirle que es señora de mi alma? Nada me dijo. Sin embargo ¿qué importa? Sus ojos hablarán, y yo contestaré. ¡No obstante qué atrevimiento el mío, si no me dijo nada! Los dos más bellos luminares del cielo le ruegan que los reemplace durante su ausencia.*

Es decir, Romeo se debate entre la oportunidad de hablarle a Julieta o seguir mirándola en silencio. Ese rasgo de profunda conciencia que coloca Shakespeare en los personajes, los obliga a realizar una persistente reflexión, confiriéndoles un matiz dramático.

En la España del siglo XVIII, aparecen “el personaje culto de la Ilustración [...] y el personaje popular”⁸³ el primero es refinado, educado, conoce la corte y también los famosos salones franceses, domina tanto su idioma como otros más, pues no sólo ha viajado sino que incluso se ha dado el lujo de vivir su vida de manera intensa. El segundo es popular y ordinario, nunca ha salido de su pueblo, todos lo conocen, sabe un poco de todo, pero en general es ignorante y carece de una situación económica estable, difícilmente se atrevería a soñar imposibles.

“El personaje evoluciona hacia lo individual e íntimo. Pasa así de la plaza y el corral al teatro cerrado a la italiana; de la máscara a la cara desnuda; del tipo al carácter”.⁸⁴

La profunda transición que modifica al personaje, también lo favorece en gran medida, en cuanto al manejo de su construcción emocional, deja de ser plano y de forma gradual adquiere rasgos

⁸² Alonso de Santos, J.L. (2012). *Ibidem*. Pág. 123

⁸³ Alonso de Santos, J.L. (2012). *Ibidem*. Pág. 124

⁸⁴ Alonso de Santos, J.L. (2012). *Ibidem*. Pág. 124

de personalidad, incluso aristas emocionales, que le permitirán tener una opinión personal del mundo.

El personaje romántico nace en el siglo XIX, se enfatiza su profunda pretensión de libertad, emociones incontenibles, una temática orientada hacia la historia, y el conflicto irresoluble entre lo grotesco y lo bello. Acorde a este orden de ideas, Henrik Ibsen crea un personaje con un reflejo social, es decir que actúa motivado por su entorno y la presión social que se ejerce sobre él.

Existen dos formas de resolver dicho conflicto, el primero es que el personaje reaccione y descubra por sí mismo la importancia del triunfo de la voluntad individual que le permitirá cambiar, la segunda es que el personaje continúe en su dinámica sin realizar ninguna modificación.

En cuanto el personaje accede al proceso de individualización, se convierte en un personaje de corte naturalista. “El personaje reflejo-social (con rasgos del) naturalismo y simbolismo serán los tres movimientos base de la formación del personaje del siglo XX”.⁸⁵ Lo cual representará un esfuerzo creativo de parte del dramaturgo a la hora de crear a dicho personaje y del actor al momento de interpretarlo.

A principios del siglo XX, el arte teatral se convierte en un campo de experimentación al acceder a todo tipo de innovaciones, en especial, la consolidación de la figura del director, que se convertirá en pieza cardinal en la construcción escénica, además de fungir como guía del actor. El responsable de dicha transformación escénica será Konstantin Stanislavski que otorgará un elevado nivel de responsabilidad al actor, pues su labor creativa no debía reducirse a aprenderse un diálogo y repetirlo sin una carga emocional en escena, “pues no se trata únicamente de reflejar o imitar un carácter, sino que éste ha de ser vivido orgánicamente por el actor [...] esta nueva corriente estética va a poner de manifiesto la importancia del actor instruido al servicio del arte escénico [...] en la creación del personaje psicológico-realista”.⁸⁶

En el primer cuarto del siglo XX, la dramaturgia manifestó importantes cambios en su estructura, de igual forma, aquellos personajes insertos en esas obras, tenían la necesidad de generar los cambios necesarios para sincronizarse con el contenido de sus obras dramáticas. En dicho periodo, la dramaturgia desenfocó al individuo y su destino, para concentrarse en la transformación de la sociedad. Así el personaje épico de Brecht rompía el molde, derribando todas las convenciones que sustentaban al personaje dramático, que en siglos anteriores se dedicó a encarnar la situación que lo agobiaba sin oponer resistencia, ofrecía vivencias, expresaba sentimientos y se negaba a cambiar.

⁸⁵ Alonso de Santos, J.L. (2012). *Ibidem*. Pág. 126

⁸⁶ Alonso de Santos, J.L. (2012). *Ibidem*. Pág. 127

Por esa razón, su desarrollo era lineal, sus emociones eran vividas e intensas, pero eran contenidas, domadas y en algunos casos anuladas, lo cual, sugestionaba al espectador que determinaba su ser, por medio del pensamiento individual. En tanto, el personaje épico narraba la situación, ofrecía imágenes del mundo, expresaba argumentos, estaba en abierta disposición de ejercer cambios en sí mismo en su entorno, su desarrollo era oscilante, tomaba decisiones y con ello, favorecía la lucidez del espectador, que determina su ser, por medio de lo social. Es decir, el personaje dramático, siempre enfocado en sí mismo, voltea al mundo para convertirse en el personaje épico enfocado en una otredad que le afecta, porque lo rodea.

Entre 1940 y 1960, en diversos puntos del globo, se manifestó un estilo peculiar de escritura que fue denominado teatro del absurdo que se deslindaba de las reglas aristotélicas y además planteaba al personaje como un ser camaleónico que iba de un estado anímico a otro según la situación que se le presentase. También se planteaba una carencia de individualidad, retomando el conjunto o coro griego de antaño gestionándose como una unidad pensante y sintiente.

En dicha modalidad escénica, el personaje es simple, su construcción emocional es básica y su forma de pensar se destaca por su simpleza. Engaña al espectador con la peculiar apariencia de una profunda carencia de objetivo definido, sin embargo, manifiesta una tenue transformación durante la conclusión. El personaje del teatro del absurdo utilizaba una distintiva intrascendencia que de manera paulatina adquirió gran magnitud. Así varios de los personajes del teatro del absurdo dejaron una huella en el espectador.

2.2 Herramientas orgánicas

El escenario es un espacio cuyas dimensiones pueden variar, ya sea un espacio pequeño, íntimo, donde baste el susurro del actor para que el público escuche claramente o bien, hay otros que requieren de una mayor proyección de voz. El escenario, por lo regular, es construido con madera, que es un material dócil, al funcionar como una enorme caja de resonancia que magnifica el alcance de la voz del actor. Además, mantiene la temperatura ambiental, ningún escenario es frío, al contrario, en un momento dado, es el resplandor de las luces, lo que sube la temperatura en escena, la calidez del público y por supuesto, el manejo de energía del actor.

El espacio donde se desempeña el actor es orgánico, por los materiales que lo conforman, aunque de igual forma, es una herramienta creativa donde se desarrollan las obras y el escenario tiene esa dualidad.

Las herramientas orgánicas tienen la responsabilidad de trabajar en equipo entre sí, para crear la puesta en escena de una obra de teatro. Son fundamentales, pues en caso de que alguna de ellas, falte o falle, el montaje de la obra puede afectarse de manera negativa, en el peor de los casos, una representación puede ser cancelada inesperadamente.

Sus relaciones se establecen por orden de jerarquía: director, dramaturgo, actor y técnico, quien pese a encontrarse al final del listado, es fundamental y en ocasiones una pieza esencial. Pudiera creerse que su función es la de un mero 'peón', pero es más parecido a la 'Reina', es posible encontrarlo en todas las partes que conforman el fenómeno escénico pues se mueve en todas direcciones.

Es cardinal establecer un equilibrio entre las herramientas orgánicas, que sea imposible establecer empatía entre los involucrados es terrible, pues deben trabajar en conjunto. Es ahí, donde estriba la colectividad escénica, por la cual, se destaca el carácter de una persona involucrada con el quehacer teatral, pues le guste o no, es imprescindible trabajar codo a codo con los demás para cumplir el objetivo escénico: consolidar el montaje de una obra dramática.

Cabe destacar, que aun cuando el dramaturgo es una herramienta orgánica que otorga una gran cantidad de energía a la creación del texto dramático, se ha colocado en el apartado de herramientas creativas junto al texto dramático, pues su desarrollo durante la travesía del devenir histórico teatral es simultáneo, el dramaturgo con el paso del tiempo ha manifestado tantos cambios, como el texto dramático.

2.2.1 El actor

Ciertamente basta un actor para colmar la organicidad del espacio escénico y lograr esos momentos emocionales que provocan catarsis en el público, sin embargo, también se requiere del trabajo colectivo de los recursos humanos / orgánicos para lograr el óptimo funcionamiento de las herramientas creativas.

La primera vez de pie en un escenario, provoca una profunda conmoción, si bien el eco que producen los aplausos genera un peculiar cosquilleo tan vibrante, que es posible percibir con mayor claridad la lejanía del público, tal vez por la inmensidad del escenario.

El actor como ser sintiente, orgánico, percibe todo a su alrededor, debe hacerlo, para reaccionar a ello, aunque a veces ignore exactamente cómo. Es probable que, en ese gigantesco espacio, el actor se sienta pequeño, endeble y abrumado por sus propias emociones. Resulta engañoso creer que, al subirse a todos los escenarios del mundo, el actor logrará aminorar esa energía exaltada o que la experiencia le ayudara a tener mayor control de sí mismo, otorgándole cierta serenidad, pero no es así.

Es necesario acostumbrarse a esa sensación de ahogo, estar frente a la zona de butacas, ante una incontable audiencia. Sin embargo, en ese instante de suma brillantez, cuando se agolpa de manera frenética una emoción incontenible en el plexo solar (la batería de donde emerge la energía del actor) y es capaz de provocar una profunda crisis, que provoque se pierda el rumbo e incluso se rompa la brújula de su existencia. Por eso, pocos resisten esa experiencia, algunos carecen del temple para tolerar el impacto que provoca en sus vidas.

El arte teatral requiere de una ecuación versátil pues incorpora elementos que con el paso del tiempo han sufrido ciertas modificaciones. Dicho engranaje es impulsado por el sentir de un actor que interpreta al personaje de un texto dramático, cuyas acciones se realizaran en un espacio llamado escenario que es observado con atención por los espectadores.

Un actor es la persona que interpreta una acción. El actor construye al personaje que va a interpretar utilizando sus herramientas orgánicas: voz, cuerpo, emoción. De esta forma, el actor toma un poco de sí mismo para darle vida a un personaje. En ocasiones la construcción emocional del personaje es tan impetuosa, que el actor no logra soltarlo o se identifica de forma tan profunda con él, que el actor, pierde la noción de la realidad. Sin embargo, para que eso no suceda, es necesaria la intervención del director.

2.2.2 El director

Hasta mediados del siglo XIX, la figura del director teatral carecía de importancia, hasta ese momento, la creación colectiva era la única responsable de llevar a cabo un montaje escénico.

Ejemplo de ello son Molière y Shakespeare, quienes además de escribir la obra dramática, actuaban y aportaban en cuanto a la dirección del trazo escénico (movimiento del actor en escena). Era común, que el líder de la compañía teatral eligiera la obra, manejara las finanzas, estableciera los contratos con el teatro, negociara funciones y diera órdenes en general, pero dado que también actuaba, no se le consideraba un director en el amplio sentido de la palabra.

En cuanto a la repartición de personajes, se acostumbraba tener actores tipo, es decir, que pudieran interpretar un rango específico de personajes que aparecían en las obras, como eran doncellas, caballeros, damas, reyes y bufones. A diferencia de Francia, en Inglaterra estaba prohibido que las mujeres subieran al escenario porque se creía que era de mala suerte, por esa razón las compañías inglesas de teatro estaban conformadas en su totalidad por hombres.

A finales del siglo XIX, la figura del director comenzó a adquirir importancia, hasta ganar mayor popularidad que los actores con los que trabajaba. El responsable de que el director se convirtiera en un rol cardinal del fenómeno teatral fue Konstantin Stanislavski, dado que había trabajado como actor, entendía el manejo del escenario, de tal manera, que al dirigir era como indicar a sus compañeros la mejor forma de enriquecer su labor creativa. Además, creó un método que conjugaba la técnica y la teoría del realismo escénico entonces sí el actor se involucraba de manera íntegra, podría reflejar las emociones transparentes de su personaje.

En el teatro del siglo XX, el director es el gran visionario que toma arriesgadas decisiones, se destaca por una actitud rebelde en el aspecto artístico de los conceptos ya establecidos, en especial, existe una tendencia por la libertad interpretativa del texto dramático.

Hoy día, el director es el responsable principal de supervisar y dirigir la puesta en escena. Trabaja con la planta técnica (decorado, escenografía, vestuario, iluminación, coreografía) y los actores. En ocasiones establece una mancuerna creativa con el dramaturgo, en otras, el mismo director es quien escribía la obra. El director, al igual que el técnico debe estar enterado de todo, de lo contrario, es probable que algo fallé, de ser así, el montaje se entorpece y la calidad de la puesta en escena se encarece. La horizontalidad en la autoridad del director y su procedimiento en la ejecución técnica dependen de la estructura y filosofía de las compañías de teatro con las que realizan el proceso creativo del montaje escénico.

2.2.3 El técnico

En el arte teatral, cuando se trabaja en escena, cada zona del espacio requiere de la supervisión de alguien especializado en cierto tipo de tareas, que el actor, director o dramaturgo no pueden realizar, no porque se nieguen a apoyar, sino más bien, están imposibilitados, pues su labor es sensible en el aspecto emocional e intelectual. Por ello, el técnico es un experto en el manejo del espacio escénico y es una herramienta orgánica indispensable dada su versatilidad en el manejo de aquellas zonas escénicas donde se requiera un arreglo.

Por un lado, se destaca el 'atrezzo', también llamado utilería, es decir, los objetos que aparecen en escena, desde los menos trascendentes, hasta aquellos considerados esenciales y configuran la construcción del personaje, como anteojos, bastones, sombreros o un sencillo reloj de cadena. Los responsables del atrezzo colocan los objetos utilizados en cada escena, justo en el lugar de donde los tomara el actor. Es posible, que, de no estar en su sitio ese objeto, el actor tendrá dificultades y será necesario improvisar, en caso de que su actuación se vea comprometida.

El vestuario y la escenografía, son parte de la utilería y forma parte de los recursos necesarios para la representación teatral. Entre algunos ejemplos de utilería se encuentran objetos de uso cotidiano, como lo son mesas, sillas, tazas, platos, monedas, etc. Dependiendo de la trama de la obra teatral, la utilería se basa en el ambiente del texto o en la época en que se desarrolla.

Por el otro, se encuentra la tramoya, que es un conjunto de máquinas creadas con la única finalidad de realiza los cambios de escenografía, de decorado, de luces y de sonido, cuyo responsable es un tramoyista, también conocido como 'maquinista', aunque en el lenguaje teatral, es más común usar tramoyista. Su mayor responsabilidad es encargarse del manejo de las tramoyas que conforman el espacio escénico. La tramoya, ha sufrido diversos cambios desde la época de la antigua Grecia, hasta nuestros días.

En los teatros griegos, las maquinarias utilizadas en escena, se ocultaba en las alas de la skene, entre el pórtico y la orquesta. Los recursos de tramoya eran: las "periaktas" (pequeñas pirámides decoradas que giraban sobre un eje); primitivos sistemas de grúa para hacer descender y ascender a los dioses cuando aparecían en escena; plataformas de madera móviles, para transportar decorados; máquinas de truenos; telones pintados para crear diferentes fondos de escenario; estatuas de utilería y juegos de antorchas para simular rayos y otros fenómenos.

Se dice que los romanos eran infatigables ingenieros y desarrollaron todo tipo de recursos de tramoya con un realismo muy superior al del teatro griego, además recurrieron a elementos tridimensionales. Incorporaron al espectáculo distintas fantasías acuáticas, desde simples fuentes

a piscinas donde se desarrollaban combates con naves.

En la edad media, la tramoya era la verdadera protagonista en las representaciones: complicados juegos con poleas, plataformas móviles, trucos visuales y complejas estructuras que permitían la aparición de monstruos y demonios que abrían y cerraban sus fauces. También, hubo una participación en el ámbito religioso con los retablos tramoyas, cuyo objetivo era provocar admiración en los fieles, al hacer por medio de poleas que los ángeles bajen a la Tierra.

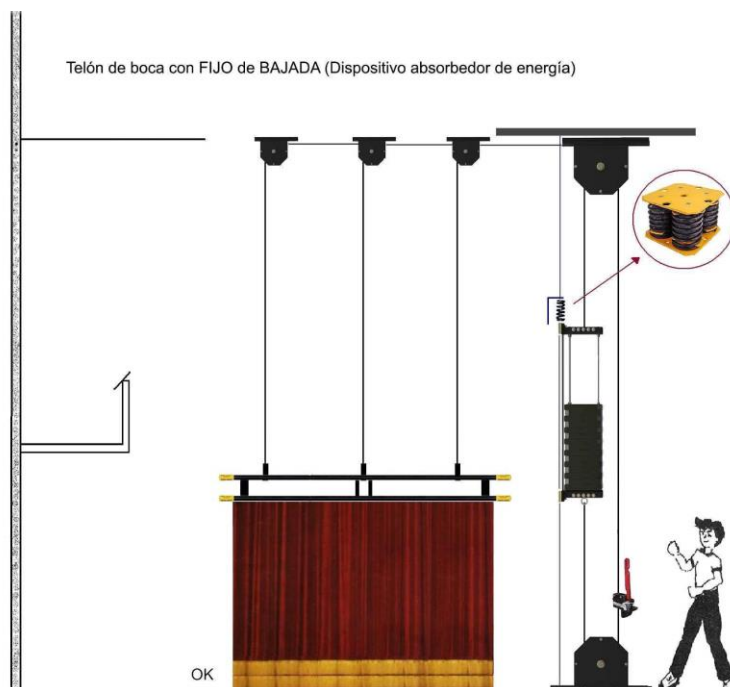
En el Renacimiento y el Barroco, se incorporaron los efectos de perspectiva y profundidad en los telones de los escenarios y en los decorados, que eran pintados en punto de fuga, permitiendo al público, ver interminables pasillos de donde emergían los actores. De igual forma, innovaron la movilidad del suelo del escenario, permitiendo su inclinación en diversos ángulos.

Otra innovación fue el ‘telón de boca’, que es una gigantesca cortina que cae desde lo alto y se levanta, enrollándola, o bien se abre de un lado a otro de manera corrediza.

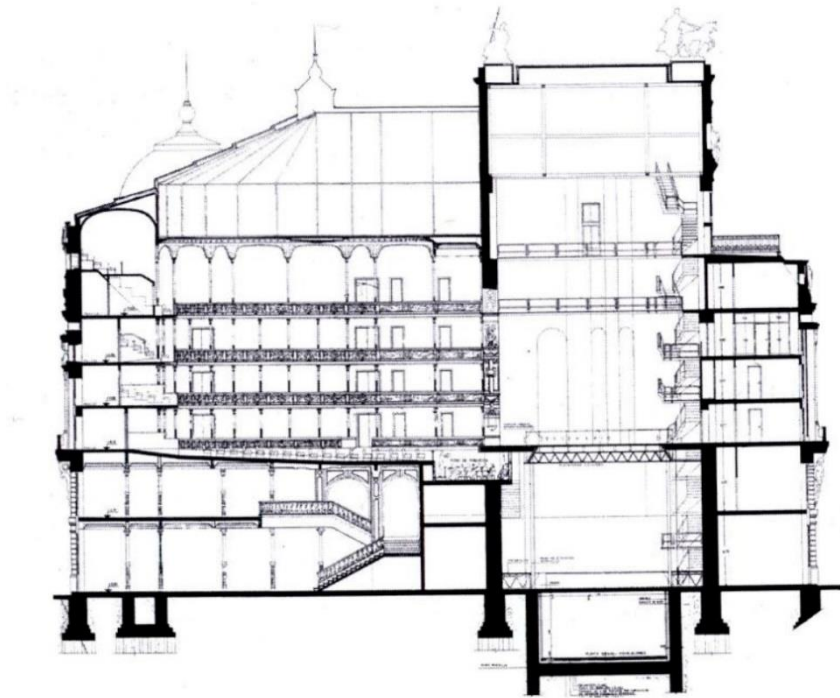
En el teatro del siglo de oro español, fueron escasos los cambios realizados en la tramoya, tan sólo se reforzó el sistema de escotillones, por donde aparecían o desaparecían los actores, y comenzó el manejo de escenografías pesadas que representaban montañas o barcos.

La mayor aportación es el llamado torreón tramoya, una estructura capaz de albergar galerías de trabajo en distintos niveles, y zonas reservadas para otras maquinarias escénicas. El torreón permitió que se aprovechará mejor el uso del suelo del escenario.

Ejemplo de tramoya.



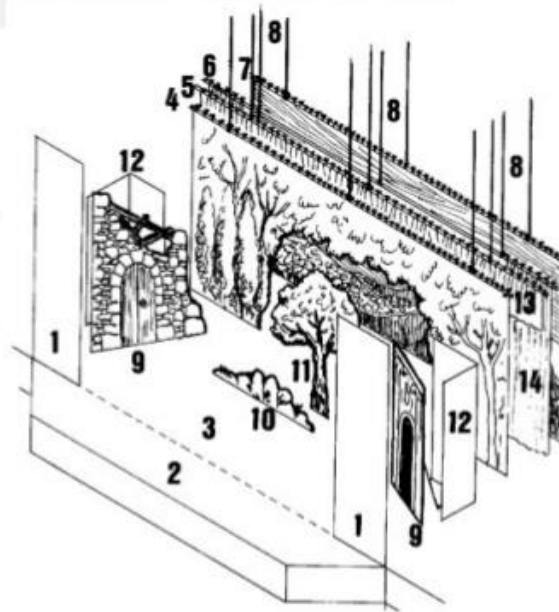
Ejemplo Torreón tramoya.



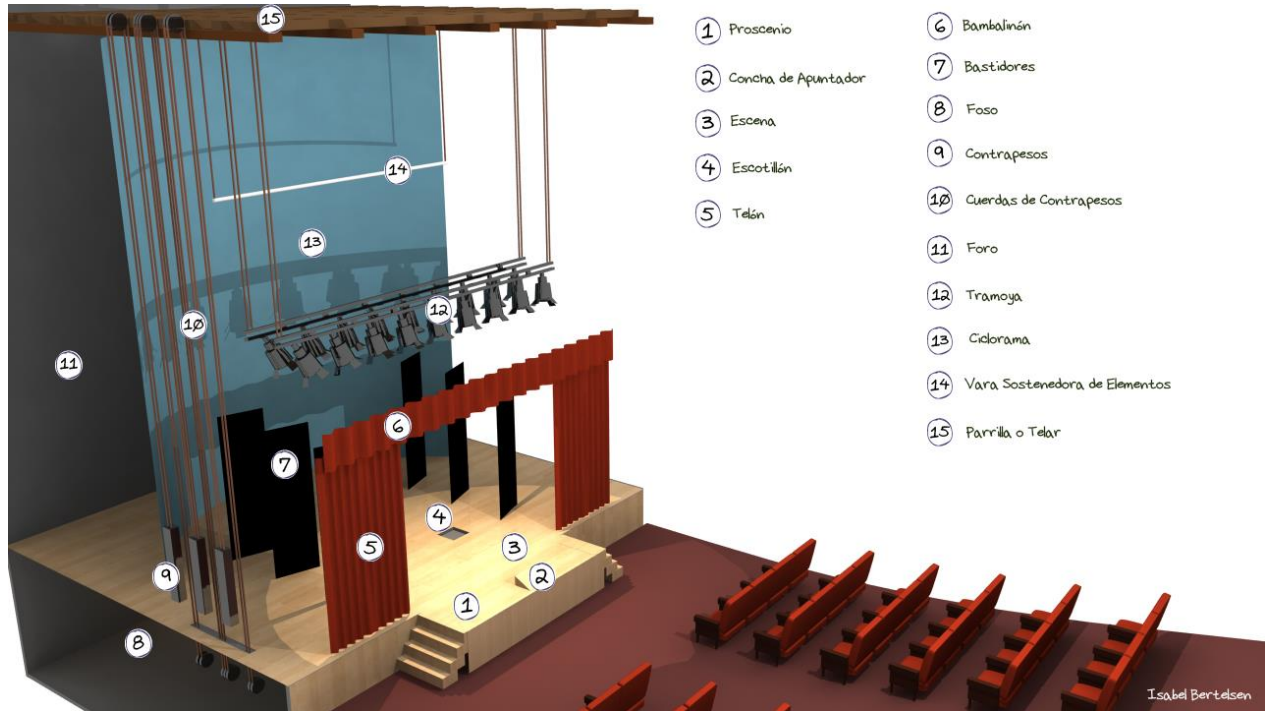
ELEMENTOS ESCÉNICOS

■ Escenario.

- 1) laterales,
- 2) proscenio,
- 3) escena,
- 4) barra (con un telón colgado),
- 5) barra (que sostiene una bambalina),
- 6) barra (que sostiene las cortinas laterales),
- 7) barra (con un telón de fondo colgado),
- 8) cuerdas que mueven las barras,
- 9) visuales,
- 10) firme de rocas,
- 11) aplique,
- 12) forillo,
- 13) bambalina,
- 14) cortina lateral.



Ejemplo de elementos escénicos



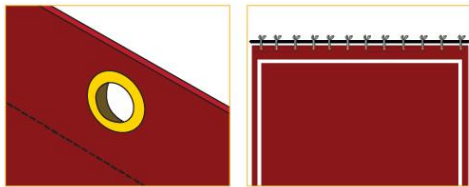
A partir de las manifestaciones proto-teatrales, las primeras herramientas escénicas fueron creadas burdamente, apenas con los suficientes elementos que permitieran representar su objetivo en manos de un chamán. Con el paso del tiempo, esas herramientas escénicas manifestaron múltiples cambios, sufrieron diversas adaptaciones, con el fin de responder a las exigencias de cada lapso histórico. De manera, que durante el periodo que abarcó el teatro griego, éstas herramientas llegaron a un punto de consolidación técnica formal.

El devenir de los siglos favoreció una transformación técnica necesaria que permitió el perfeccionamiento del arte teatral. En la medida de satisfacer con mayor precisión las exigencias espaciales vinculadas con el escenario, orgánicas, relacionadas con el actor, el dramaturgo, el director y el técnico, y las creativas que tuviesen que ver con la máscara o el personaje.

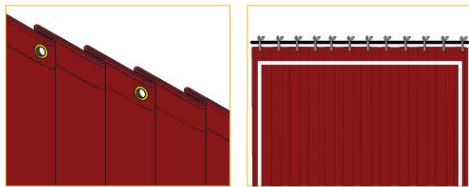
Al adquirir nuevas funciones o bien ganar mejoras funcionales por añadiduras técnicas, es posible conjeturar que aquella paulatina transformación favoreció el proceso de perfeccionamiento en el arte teatral. Haciendo evidente una evolución estructural en el ‘coeur’ mismo de la escena teatral.

PLISADOS DE CORTINA

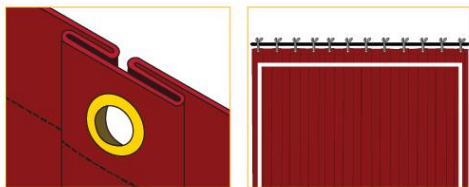
CORTINA LISA



PLISADO CUCHILLO



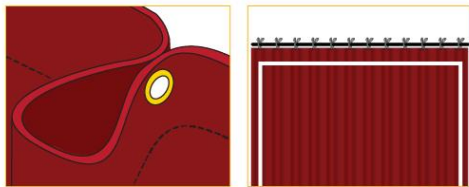
PLISADO COMPLETO



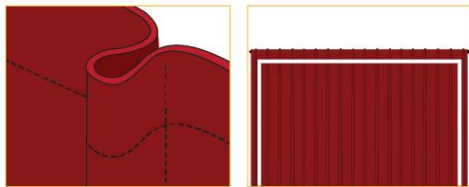
PLISADO ONDULADO



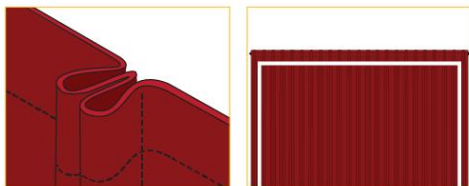
LIGADO EN PLISADO COMPLETO



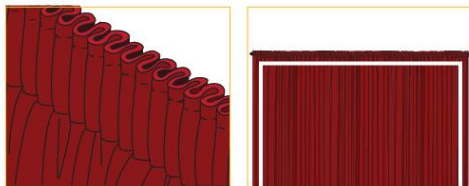
PLISADO EN PELLIZCO



PLISADO MARIPOSA



FRUNCIDO



2.3 Línea temporal en el arte teatral

Durante las últimas décadas del siglo XX, se planteó la tentativa de que el verdadero origen del teatro, no se ubicaba en la antigua Grecia, sino en manifestaciones rituales ancestrales. Lo cual era comprobable con ayuda de la antropología.

En el 2001, el doctor Eli Rozik de la Universidad de Tel Aviv, considerado uno de los teatrólogos más influyentes de la actualidad, realizó una investigación enfocada en las raíces del teatro, cuya línea temporal no iniciaba en el teatro griego, sino en el origen ritual de la tragedia griega y reflexionaba que el teatro y el ritual interactuaron como manifestaciones coexistentes, aunque individualmente independientes en un mismo plano temporal.

Además, Rozik afirmaba que: “Para la mentalidad moderna, el teatro y el ritual son dos entidades culturales distintas, como lo son otras entidades que en los tiempos antiguos estaban completamente entrelazadas con el culto, como la filosofía, la medicina y la política”.⁸⁷ Por lo cual, tal vez pareciera demasiado temerario colocarlas en un mismo escenario, sin embargo, la historia misma ha demostrado que el ritual y el teatro pueden interactuar, incluso de manera creativa al agrupar elementos de ambas y tener como resultado el teatro ritual, que, si bien existen evidencias de su existencia, se le ha otorgado poca atención.

En apartados anteriores, se mencionó que el kilómetro cero del arte teatral comienza en las manifestaciones proto-teatrales, vinculadas con la figura del chamán, con el pre-teatro y las representaciones escénicas indígenas de los pueblos originarios, de manera que la consolidación de dichos elementos prospera en el teatro griego y romano. También, se planteó la diversidad de cambios que fueron necesarios en las herramientas creativas para que llegaran a alcanzar su mejor versión, la cual se desarrolla en la actualidad, y dicho esfuerzo fue realizado en gran medida apegado a la estética y a la exigencia artística de cada periodo.

En el presente apartado se trata el arte teatral desde la perspectiva temporal occidental, por ello, el recorrido inicia a partir del teatro medieval que fue posterior al teatro romano. Y se abarca hasta principios del siglo XX, momento histórico de la aportación de Antonin Artaud, cuya labor y propuesta escénica sería una gran influencia en el futuro del arte teatral.

⁸⁷ Rozik, E. (2001). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires; Ediciones Colihue. Pág. 12.

2.3.1 Teatro Medieval

“A partir de la voluntad de Constantino, a principios del siglo IV, de tolerar el cristianismo dentro del imperio, todo empieza a cambiar”.⁸⁸ Entonces aquellas manifestaciones escénicas provenientes de Grecia que se habían instalado en el Imperio Romano comenzaron a ser vistas de otra forma.

Aun cuando las liturgias religiosas incorporaban la participación de pantomima, danza e incluso prácticas circenses, la tolerancia existente, se modificó al punto de ser consideradas prácticas irreverentes e irrespetuosas ante los actos religiosos. La evidente oposición tuvo como resultado la ruptura entre teatro y ceremonia.

El teatro medieval, no se define, por su expresión en el campo de lo religioso. Aunque al mismo tiempo se desarrollan manifestaciones escénicas en el teatro marginal que es profano y nómada, cuyo máximo representante era el juglar (*jaculatori*). El teatro de esa época se ubicaba en el género de la comedia, donde abundaban elementos satíricos, cómicos o grotescos.

El principal objetivo del teatro litúrgico “no era divertir sino instruir a los fieles sobre los dos misterios básicos de la fe cristiana: la Encarnación y la Resurrección”.⁸⁹ Sin embargo, dichas representaciones no se realizaban en un escenario, sino en un templo y los fieles eran el público.

El actor interpretaba los papeles que encarnaba, sin involucrarse por completo, de manera gradual, depuró su técnica, logrando acortar la lejanía entre ficción y verdad escénica. Al punto de que el actor que representaba la Pasión de Cristo conmovía sobremanera a la audiencia.

“La temática más común a lo largo de este momento de la historia es la revelación divina; de ahí que sean las Sagradas Escrituras la palabra a representar”.⁹⁰ El teatro sacro medieval no tenía la misión de recrear las historias sino de reproducirlas de manera taxativa: es decir leyéndola. A la prostre aparecieron cánones eclesiásticos con indicaciones precisas para realizarlas.

El templo enmarcó a la liturgia teatral, se transfiguró en un ambiente dispuesto a desarrollar una acción colectiva, donde el público escuchaba y los actores / sacerdotes leían un ciclo narrativo organizado de manera consecutiva para favorecer su comprensión. En un momento dado, desapareció la distinción física entre el lugar donde debía estar el actor al realizar su lectura y el sitio determinado del espectador al escucharlo; pues el templo difícilmente puede compararse con las dimensiones de un escenario. Y dada su estructura interna, ambos podían confundirse en la multitud que participaba.

⁸⁸ Oliva, C. (2000). *Apuntes sobre historia del teatro: El camino hacia la verdad escénica*. Pág. 32

⁸⁹ Oliva, C. (2000). *Opr. Cit.* Pág. 35

⁹⁰ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 35

“Los misterios supondrán el mejor ejemplo práctico de una perfecta adecuación entre templo y teatro, fieles y espectadores, sacerdotes y actores, pues mezclan en ellos conceptos escénicos bien diferenciados”.⁹¹ Existen dos tipos, los que se realizan fuera de la iglesia, porque sus temas abordan las sagradas escrituras y aunque posee un carácter popular, también expresan un auténtico sentimiento religioso. Los que se hacen dentro, como el *Misterio de Elche*, mezclaban el teatro con el templo en una proporción que superaba el resultado de la compleja mancuerna que utilizaban, “la palabra cantada dentro del parámetro técnico y la palabra, expresión de un sentimiento religioso se funden en perfecta alianza imposible de superar”.⁹²

Representación del Misterio de Elche.



⁹¹ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 36
⁹² Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 36

La aparición del escenario exterior, fue justificada por la exigencia de las autoridades eclesiásticas que consideraban que el teatro provocaba excesos dentro del templo, que era considerado un lugar sagrado. El escenario exterior tenía forma de una carreta y estaba rodeada por decoraciones. Dicha modalidad era una solución escénica múltiple, pues del escenario interior se podía movilizar la historia hacia el escenario exterior y “será característica de la Edad Media, e incluso se adentrará en la dramaturgia francesa e inglesa del siglo XVII”.⁹³ Alejándose por completo de su concepción religiosa inicial, y modificándose hasta el punto de adecuarse a la representación teatral.

En la edad media se extraen de la Biblia (libro sagrado por excelencia en el medievo), temas, historias y lenguajes teatrales de donde surge una nueva forma de teatro inserto, claro, en manifestaciones rituales religiosas de tradición cristiana con un renovado simbolismo.

Por ejemplo, en el Antiguo Testamento y sobre todo en El Cantar de los Cantares, aparecen alusiones a restos de danzas rituales pre-teatrales. De hecho, la estructura del libro se articula en torno a dos personajes que dialogan: el Esposo y la Esposa y los acompaña un Coro.

Es decir, en ese periodo, el teatro vuelve a surgir de lo religioso. No existen teorías dramáticas medievales, pero sí orientaciones litúrgicas que son instrucciones para la representación de carácter dramático. La sociedad medieval participaba de la trascendencia religiosa a través de los ritos católicos insertos en la liturgia eclesiástica. La comunidad se reunía en el ‘oficio religioso’ en torno al sacerdote o clérigo que conducía un acto en que todos participaban con cantos y oraciones, tal y como ocurre en las manifestaciones pre-teatrales de otras civilizaciones. En una colectividad manifiesta, donde entre todos llevaban a cabo un ritual basado en signos convencionales (palabra, gestos, música) cuyo significado era aceptado y entendido por todos.

En otras palabras, la ceremonia de la misa tenía características de celebración, similares a las del ritual pre-teatral, lo cual, justifica el hecho de que más adelante el teatro profano en Europa surja de estas mismas ‘dramatizaciones litúrgicas’, evidente en algunos ‘Autos’ que a la postre perdieron su carácter ritual para adquirir estatus de representación teatral.

Incluso la celebración de la comunión católica, engloba varios aspectos en común con las tragedias griegas primitivas: el sentido del sacrificio, la participación de toda una comunidad que responde a un oficiante (sacerdote), mediador entre la divinidad y la sociedad. Por otro lado, tanto en el rito de la comunión (Jesucristo) como en la tragedia clásica, (el héroe) paga por culpas ajenas y mediante su sacrificio redime a la comunidad.

⁹³ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 36

En ese caso, estamos ante la celebración de un rito, y lo es, porque todos creen en la misma idea religiosa, nadie se sitúa en el espacio de ‘fuera’ de la ficción representada. La celebración de la comunión es un ritual en el cual todos los creyentes participan sin cuestionarse la ‘realidad’ de la transmutación del pan en el cuerpo de Cristo, sin embargo, una persona no creyente lo vería como una ficción sometida a unas normas precisas acatadas por la colectividad.

Además, el lugar de la celebración delimita el acto: La celebración tiene lugar en una Iglesia, y no, en un escenario teatral. El lugar de la representación es tan importante en el origen del teatro que, el espacio donde se realiza el rito es considerado como lugar sagrado en el cual tiene lugar una ceremonia de la que participa la colectividad. El lugar ha sido siempre parte activa del espectáculo desde el ritual primitivo.

El teatro medieval era lúdico y festivo, se llevaba a cabo en las calles, había tres tipos:

- Litúrgico que abordaba temas religiosos dentro de la iglesia.
- Misterios y Pasiones que desarrollaba las pasiones de los santos.
- Profano que manejaba temas no religiosos.

Los actores eran en un principio sacerdotes, luego actores profesionales. En un inicio, las obras se presentaron en latín, de manera gradual, se instalaron en las lenguas vernáculas. Existe otra clasificación que ubica la vida de Jesucristo en los Misterios, la vida de los santos en los Milagros y los personajes simbólicos y alegóricos en las Moralidades.

Cabe mencionar la importancia del Auto Sacramental que era una pieza de teatro religioso, también se le llamaba drama litúrgico. Su estructura era alegórica y constaba de un acto auto conclusivo. Los temas desarrollados se relacionaban con la Eucaristía que se presentaba el día de Corpus Christi. Las representaciones abordaban episodios bíblicos o conflictos vinculados con la moral y la teología. El más antiguo data de 1145, se llama Representación de los Reyes Magos, durante los siglos XVI y XVIII se presentó con suma frecuencia, hasta que fue prohibido en 1765.

Entre los siglos XVI y XVII durante el Siglo de Oro Español, los dramaturgos Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega, exploraron dicho género dramático.

En el siglo XVIII, durante la Ilustración se prohibió y dado que las representaciones continuaron de manera clandestina, fueron duramente combatidos.

2.3.2 Teatro Renacentista

“Si la escena medieval nunca había contado con una fijación de espacios, géneros y modos de interpretación, el Renacimiento pone todo su empeño en normalizar la producción teatral”.⁹⁴

Por un lado, se destacó por realizar una transición del teocentrismo al antropocentrismo, por medio de obras con rasgos enfocados en episodios históricos con la finalidad de mostrar la esencia verdadera de las cosas. Aspiraba a la recuperación de la realidad circundante en relación con la figura humana, habitante de un espacio determinado por tres dimensiones.

“La comedia renacentista, viene de la necesidad de clarificar un sistema de producción descontrolado y excesivo, pero también de la aplicación de una serie de principios y tratados rescatados a la sombra del Renacimiento artístico del momento”.⁹⁵ En gran parte fue gracias al espíritu curioso que caracterizó las últimas décadas del Medioevo lo que favoreció la aparición de nuevos géneros dramáticos. Es por ello, que comenzaron a trabajarse nuevos géneros dramáticos.

Aquellos interesados en crear textos dramáticos recurrieron a los padres de la tragedia para visualizar un modelo de obra dramática, entonces surgió la reglamentación teatral basada en tres unidades (acción, espacio y tiempo), basándose en la ‘Poética’ de Aristóteles.

“Dentro de la disociación entre práctica y teoría que se vive en el Renacimiento, no faltan posturas excéntricas que demuestran también la vitalidad que tiene en ese momento la praxis escénica”.⁹⁶ En 1520 surgió en Italia la Commedia dell’arte, su dramaturgia se basaba en textos improvisados justo en el momento de la representación, dispuestos con gran disposición a una libertad creativa, recurrían a la mímica y utilizaban personajes arquetípicos (Arlequín, Colombina, Pulcinella). Dicho formato escénico se trasladó a Francia donde los personajes serían nombrados como Arlequine, Columbine, Pierrot.

En el teatro español se destacó *La Celestina* de Fernando de Rojas, cuyo conflicto y manejo del desenlace provocó cierta conmoción en el público. El escenario inglés presentó las tragedias de Thomas Kyd, William Shakespeare y Christopher Marlowe que abrieron las puertas de la dramaturgia a Ben Johnson. Juntos desarrollarían diversas temáticas enfocadas en los dos géneros predominantes en ese periodo.

A la fecha la dramaturgia shakespeariana es considerada insuperable por la brillante fusión de elementos poéticos insertos en el texto dramático, que es considerada la mejor versión del texto dramático, después de aquellos textos creados por los padres de la dramaturgia.

⁹⁴ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 39

⁹⁵ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 40

⁹⁶ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 46

2.3.3 Teatro Barroco

“La evolución de la comedia renacentista viene determinada, pues, por la innovación teórica sobre la propia escena, al proponer diversos espacios para cada uno de los géneros dramáticos”.⁹⁷ Así, el teatro barroco abordó la tragedia, básicamente en la cualidad ineludible del destino y se apegó a las tres unidades aristotélicas. La escenografía y el vestuario estaban sumamente recargados, acorde al estilo de la época.

Se destacaron las propuestas dramáticas de los dramaturgos franceses Pierre de Corneille y Jean Racine que retomaron los mitos griegos para desarrollar sus propias versiones trágicas. Mientras en España, Juan Ruiz de Alarcón y Guillén de Castro exploraron por medio de sus textos dramáticos la vida cotidiana.

Aunque esta modalidad teatral inicio a finales del siglo XVI, se percibe una matizada carga manierista que se enfocaba en la búsqueda de una perfección por medio de la estilización de las formas escénicas.

“Se produce un posible abandono de lo meramente intelectual en beneficio de lo espectacular”⁹⁸ lo cual funcionó en gran medida a favor de un mecanismo seductor enfocado en abordar la atención del espectador, no sólo por medio de los elementos escénicos sino también por aquellos utilizados en la música y los decorados. Una obra de teatro barroca tenía el firme objetivo de saturar los sentidos del público, más allá de la saciedad.

⁹⁷ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 47

⁹⁸ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 47

2.3.4 Teatro Neoclásico

Dicho movimiento “era sinónimo de reconocimiento de un poder europeo, que incluso Napoleón se ocupó de demostrar al estirar sus fronteras”.⁹⁹ Ubicado en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo durante el cual, se llevó a cabo una agresiva crítica contra el teatro del barroco que se apegaba a modelos previos, ya instaurados.

La mayor innovación fue en el área del texto dramático que realizó Carlo Goldoni, quien se inspiró en las costumbres de su época para abandonar la vulgaridad que enmarcaba al género de la comedia. Asimismo, desarrolló un género intermedio que tomaba elementos de la tragedia y la comedia, al cual llamó *drama*.

La escenografía también sufrió modificaciones, se inclinó hacia una línea naturalista que pretendía acercar al público y borrar el espacio entre el proscenio y la butaquería, también conocido como ‘tierra de nadie’.

La dramaturgia en Francia fue explorada ampliamente por Pierre de Marivaux y Beaumarchais. También se manifestó el teatro neoclásico, cuyos cambios, en realidad, fueron pocos, su innovadora aportación fue inspirarse en el teatro grecorromano, quienes lo desarrollaron con profundidad fueron Ephraim Lessing y Leandro Fernández de Moratín.

Las obras teatrales carecían de contenido humano y eran escritas en un estilo retórico. En tanto que el público teatral se conformaba por la burguesía y los sectores populares que buscaban en el teatro entretenimiento y evasión. Por otro lado, los dramaturgos oscilaban entre diversas corrientes artísticas que aportaban rasgos heterogéneos y distintivos a los textos dramáticos.

El público era de la clase media, los géneros estaban totalmente separados para evitar confusión, la finalidad del texto dramático era didáctica, cuyo planteamiento era verosímil y acorde a la realidad, al principio la estructuración formal era de cinco actos y luego se acortaron a tres actos.

El neoclásico determina el punto de arranque de una serie de cambios cuyo principal objetivo era el mejoramiento de los rasgos esenciales en las diversas herramientas tanto creativas como orgánicas del arte teatral, de tal manera que el periodo de experimentación más productivo se manifestó en el siglo XIX, hasta llegar al siglo XX, momento histórico en que alcanzarían su nivel más alto de desarrollo.

⁹⁹ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 72.

2.3.5 Vanguardias

“Es evidente que el XIX, es un siglo en el que la preocupación por el arte de la actuación se hace manifiesta”.¹⁰⁰ Dicho periodo sería trascendente, pues se gestarían aquellas corrientes que afectarían el desarrollo creativo y artístico teatral del siglo posterior.

Entonces, hubo constantes cambios en Europa, la revolución industrial involucró a la política interior y exterior de cada país, afectó también el ámbito social, la economía mundial y también las disciplinas artísticas. “Fue entonces que se popularizaron en la escena temas como el anticlericalismo, la representación del amor libre, o la crítica de las instituciones [...] y la existencia de un teatro cuyo atractivo tal vez mayor era su contenido ideológico”.¹⁰¹

El naturalismo estudiaba los diversos elementos que conformaban el arte teatral, por ello, era imposible aceptar escenarios vacíos, inactivos y carentes de acción escénica, como lo propuso en su momento Shakespeare y se vio obligado a desechar la temeraria idea, pues iba en contra de los planteamientos escénicos de su época.

En el naturalismo las representaciones debían ser creíbles, en esencia auténticas, sin embargo, los actores estaban demasiado preocupados por sublimarse por medio de la actuación, lo cual provocaba un desbalance en el fenómeno teatral y era evidente en escena.

La verdad escénica en el naturalismo, era una fotografía arreglada y retocada que reproducía una realidad aparente. Por ejemplo, no existía un sistema de interpretación acorde a las intenciones escénicas, los actores rara vez involucraban sus emociones al declamar sus líneas, su actuación era en exceso artificial, aunque el escenario fuese genuino. Al carecer de verdad escénica, el público rechazaba la puesta en escena, pues su plataforma se sustentaba en la falsedad emocional e impedía que se estableciera una empatía con el espectador, por desgracia sucedía lo contrario.

La gran contradicción del naturalismo era que intentaba reproducir con suma precisión la naturaleza humana por medio de la actuación, pero en lugar de mostrarse de manera auténtica, lucía sobreactuado y falso en los actores. Los artistas involucrados con el movimiento del naturalismo, consideraban que era imperativo resolver la necesidad por refinar el ‘viejo’ arte de la interpretación, que durante los últimos siglos se había dejado en el instinto creativo y el talento de los comediantes.

Incluso antes de la aparición del romanticismo, se confirma la necesidad de sistematizar la enseñanza de la actuación, como rasgo esencial del arte teatral.

¹⁰⁰ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 75

¹⁰¹ Rubio Jiménez, J. (1989). *Melodrama y teatro político en el siglo XIX*. España: Ediciones Universidad Valladolid. Pág. 134.

Un ejemplo de dicho esfuerzo, es el dramaturgo sueco August Strindberg que con su obra *Señorita Julia* dio un giro a los planteamientos escénicos del romanticismo y del realismo. Al ser precursor en abandonar las unidades clásicas aristotélicas, realizó una acción radical vinculada con la descolonización dramática, lo cual, sería desarrollado con mayor efectividad por Bertolt Brecht y Heiner Müller en el teatro alemán del siglo XX, como se mencionó en su apartado.

El romanticismo fue un movimiento tan intenso como efímero, fue importante la aportación de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Víctor Hugo y José Zorrilla (*Fausto, Los Bandidos, Hernani y Don Juan Tenorio*), que desarrollarían tramas enfocadas en escenarios tenebrosos, dramas históricos, libre albedrío y personajes malvados que expiaban sus culpas por medio del amor, revelando con sus propuestas la absoluta libertad creativa del autor.

Cabe mencionar, que el romanticismo, fue un movimiento cultural que comenzó en Alemania y otorgaba gran importancia a los sentimientos. La literatura romántica se destacaba por implantar el sentimentalismo por medio del dramatismo, se favoreció la predilección por temas oscuros y escabrosos, al mismo tiempo se exaltaba la naturaleza y el folklore popular. Así, el teatro romántico se apegó a dichos rasgos y apareció el género del melodrama. Los dramaturgos más destacados fueron Friedrich Schiller y Johann Wolfgang von Goethe.

En tanto, en el realismo crítico y sociológico, los dramaturgos rusos abordarían tramas donde se destacaba la verdad de la vida cotidiana lejos de los palacios, en el corazón de una sociedad que estaba sufriendo severos cambios nacionales, así Antón Chéjov, Nikolái Gogol, y Aleksandr Pushkin (*El jardín de los cerezos, Diario de un loco, Boris Godunov*) aportarían personajes que cuestionaban su realidad y reflejaban las preocupaciones de su época.

El teatro realista determinó las bases del teatro moderno y sería considerado una manifestación escénica del siglo XX. La descripción meticulosa de la realidad circundante serían sus rasgos principales, así, pretendía apegarse en lo más posible a lo que era en ese entonces, la realidad. Por ello, las escenografías, los vestuarios e incluso la utilería se buscaba fueran idénticas a los modelos reales.

El objetivo era actuar cuanto más realista fuera posible, lo cual favoreció la veracidad de la actuación, lo ideal era interpretar un personaje con la mayor naturalidad, tal cual, en la vida real, sin fingimientos exagerados y procurando dejar de lado los clichés. Se destaca la labor creativa de los dramaturgos Henrik Ibsen, Antón Chejov y August Strindberg.

A finales del siglo XIX, diversas manifestaciones artísticas enriquecieron e influenciaron el quehacer escénico; así en la transición hacia el siglo XX, el arte teatral consolidó su estructura al

incorporar la figura del director como eje axiomático, fundamental en la creación del fenómeno escénico. En cuanto al método de interpretación que fue desarrollado por Konstantin Stanislavski favoreció en gran medida las técnicas actorales a escala mundial, cuya labor escénica pretendía eliminar el acartonamiento físico, favorecer la profundización psicológica en el personaje y mejorar la disposición escénica de los actores. Dicho método de interpretación renovarían totalmente la forma de actuar y paulatinamente sería considerado herramienta esencial durante el proceso de creación escénica.

2.3.6 Siglo XX

“Y aparece Alfred Jarry, con su *Ubú rey*, cuyo artículo *De l'inutilité du théâtre au théâtre* preconiza el principio del fin del teatro que normalmente habían visto los públicos de todos los tiempos”.¹⁰²

Al concluir el siglo XIX, el arte manifestaba notables cambios por medio de las diversas prácticas que se realizaban y en especial, por la participación de diversas personalidades del arte teatral interesadas en mejorar, innovar y proponer cambios favorables en una disciplina que desde el teatro griego constantemente manifestaba cambios en las herramientas escénicas, favoreciendo así la aparición de fases de renovación, experimentación y adaptación.

Las puertas del siglo XX “empiezan a abrirse cuando el conflicto teórico-práctico no hacía más que proseguir. Olvidado Aristóteles más en sus tópicos que en sus principios fundamentales, vemos cómo al teatro no le queda otro camino que renovar sus planteamientos a compás de los tiempos”.¹⁰³ Durante el primer tercio del siglo XX, se consolidaron una importante serie de interesantes vanguardias teatrales, cuya gestación intelectual provenía del siglo anterior. El arte teatral logró perfeccionarse, al punto de ser considerado una expresión artística que permitía gracias a sus periodos de ensayo (búsqueda de perfeccionamiento del resultado escénico), una experimentación constante, que determinaba la contundencia creativa de los involucrados y además estaba abierta a la participación de otras disciplinas, de otros saberes. Los foros abrían sus puertas a propios y extraños, permitían que sus escenarios se colmarán de influencias provenientes de lugares lejanos, de ésta manera, el quehacer teatral se engarzaba, teniendo como feliz consecuencia una manifestación escénica innovadora que logró transformar sus herramientas fundacionales.

El quehacer teatral tuvo una intensa participación en el cine y gran cantidad de actores de teatro colaboraron en aquellos primeros ejercicios silentes, pero con una carga visual impactante. Paulatinamente, la expresividad escénica del escenario teatral se trasladó a la pantalla grande, logrando consolidarse en corrientes tan destacadas como el expresionismo alemán. Es en este marco de profusa creatividad donde las propuestas aventuradas encontraron albergue, la premisa escénica adquirió un renovado colorido, gracias a la aportación de las diversas corrientes artísticas del siglo XIX que tuvieron un resonante y afortunado eco en el medio intelectual europeo, los dramaturgos de entonces “eran autores comprometidos que ponían su pluma al servicio de una causa”.¹⁰⁴

¹⁰² Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 77

¹⁰³ Oliva, C. (2000). *Ibidem*. Pág. 77

¹⁰⁴ Rubio Jiménez, J. (1989). *Opr. Cit.* Pág. 130

El siglo XX, fue dentro de la historia del arte teatral, el tercer gran momento de su invariable transformación en casi todos los aspectos que lo conformaban desde el texto dramático, pasando por el actor, la técnica escénica (tramoya, escenografía), la naciente dirección escénica acerca de la cual se comenzaba a teorizar.

Al igual que el siglo anterior, aparecieron varios movimientos entre los que hubo algunos que afectaron notablemente al teatro, como fue el neorrealismo, el poético, el político, el absurdo y el experimental. Cada una de éstas facetas creativas, con un enfoque distintivo se apartaron de las premisas previas de siglos anteriores y con la intención de provocar una ruptura tajante, en un creativo ejercicio de experimentación el teatro siguió renovándose, para al mismo tiempo seguir creciendo de manera práctica y cognitiva.

El neorrealismo abordaba la crítica social, era común vincularlo con la escuela norteamericana de dramaturgo, siendo Eugene O'Neill su máximo representante, cuya propuesta oscilaba entre lo individualista, lo trágico y lo inevitable. Ejemplo de ello, es la obra *Más allá del horizonte*.

El teatro poético, poseía un amplio manejo del lenguaje que directo y contundente. Surgió como una reacción ante el simbolismo francés, en España resalta la obra de Federico García Lorca y su obra *Bodas de Sangre* que establecía una profunda relación entre el drama y la lírica.

En el teatro político, se destacó la propuesta de Bertolt Brecht, cuyo objetivo teníaes una clara intención pedagógica. Dado que Brecht también dirigía se enfoca en el distanciamiento escénico entre el personaje en escena y el espectador, si éste pierde de vista que está en una representación no podrá reflexionar de manera crítica sobre su contenido. Finalmente, el teatro del absurdo, que aborda el total abandono de las convenciones escénicas, poniendo de ejemplo el desgaste del lenguaje. Dos autores representantes de dicha línea creativa fueron Samuel Beckett y Eugène Ionesco.

Entre los diversos movimientos teatrales que aparcaron el periodo de vanguardias es importante mencionar el expresionismo vinculado a la corriente pictórica y cinematográfica de línea alemana, pues varios actores de teatro se trasladaron al cine, donde la técnica de actuación era diferente, por un lado, el cine carecía de sonido y era necesario ser más expresivo para reflejar emociones auténticas, por otro, la actuación proveniente del siglo XIX se consideraba viciada, falsa y carente de realismo.

En el primer tercio del siglo XX se consolida de manera formal la figura del director escénico y se pone gran atención en dicho rubro. Sus mayores exponentes fueron Vsevolod Meyerhold que fue discípulo de Stanislavski y abordó la técnica de la biomecánica, para ser consciente del

movimiento ejecutado por el cuerpo, además cada uno de ellos, estaban totalmente justificados al realizar la construcción del personaje. En tanto, Brecht era considerado heredero del teatro político de Piscator y se impuso representar el teatro épico e implantar el recurso del rompimiento de la 4ª pared durante su proceso de dirección.

Se perfeccionó la escenografía, hasta lograr un efecto visual convincente, al punto de colocar estructuras gigantescas en escena, que en realidad carecen de peso. El escenario adquirió cualidades experimentales, por medio del juego de luces, maquillaje y vestuarios imponentes.

Cabe mencionar que la necesidad de innovar la técnica de actuación empujó al director Konstantin Stanislavski que también fue actor y maestro a elaborar a lo largo de su vida un método de actuación que se convirtió en la forma más certera de llevar a la escena el sentimiento del artista.

La actuación pasó de ser un proceso que involucraba la memoria y la declamación, para transformarse en una técnica de interpretación que escarba en la psicología del actor para darle mayor veracidad a su interpretación. Stanislavski trabajó durante varios años en la redacción de un manual que se convirtió en una amplia compilación de clases de actuación, cuya versión pedagógica se dio a conocer como el método del sistema Stanislavski o método de las acciones físicas.

Dicha técnica de actuación fue desarrollada entre 1912 y 1924, Stanislavski trabajó con el First Studio, un grupo de estudiantes que aprenderán de primera mano el método creado por quien además de director del Teatro de Arte de Moscú, también fue actor. Entre sus alumnos se encontraba Richard Boleslawski que durante los siguientes 40 años ejercería una notable influencia en el teatro extranjero, fuera de Rusia. Utilizando dicho método, fundó el American Laboratory Theatre y entre sus alumnos estaban Lee Strasberg, Stella Adler y Harold Clurman que sería el primer grupo de actores norteamericanos que adoptaron el método Stanislavski.

A mediados del siglo XX, Lee Strasberg junto con Elia Kazan abrió el Actor's Studio en Nueva York, de donde surgieron los actores Robert De Niro, Al Pacino, James Dean y Marilyn Monroe. La vocación pedagógica de Strasberg favoreció que se diera a conocer como uno de los principales promotores del Sistema Stanislavski que adecuaría a su propio estilo llamándolo El Método.

En cuanto al texto dramático, su estructura sufrió notables cambios al eliminarse las unidades aristotélicas, surgiendo nuevas maneras de crear obras sin recurrir a un texto establecido. Se manifestó un retorno al rito y a las expresiones de culturas atávicas no occidentales, experimentos escénicos creados con una excesiva ambición artística como lo fue el teatro sagrado de Antonin Artaud, del cual se hablará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Bibliografía citada

- Andrados, R.F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso de Santos, J.L. (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Edhasa (Castalia).
- Brook, P. (2008). *The empty space*. United Kingdom: Penguin Classics.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica*. Argentina: Ediciones del signo.
- Müller, H. (1986). *Hamlet Machine*. Madrid: Espacio Cero.
- Oliva, C. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Rozik, E. (2001). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Rubio Jiménez, J. (1989). *Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política*. España: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Veloza Martínez, V. (2011). *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática*. Bogotá: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Vol. 6. N° 2.

Referencias digitales consultadas

<https://web.archive.org/web/20070422223436/http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

<http://www.theatredeloprime.com/>

<https://www.jornada.com.mx/2009/05/04/index.php?section=cultura&article=a12n1cul#>

<http://www.rebeldemule.org/foro/biblioteca/tema7572.html>

<https://www.mercaba.org/K/Historia/historia%20de%20la%20iglesia%20de%20brasil.htm>

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/312>

https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_modernidad/colonialidad

<https://www.gestionistaitalia.com/noticias/carnaval-venecia-historia-fiesta/>



William Shakespeare.

3. Tercer Acto: Del teatro ritual al teatro sagrado

En el presente capítulo se colocan en activa interacción dos manifestaciones escénicas que por su condicionada temporalidad resultaría imposible su coexistencia en un mismo tiempo y espacio. Por un lado, el teatro ritual que se presentó al inicio de la investigación como una consecuencia del pre-teatro y un referente del chamanismo del proto-teatro. Por el otro, el teatro sagrado que era considerado una forma consciente de ritualización y cuya denominación fue acuñada a principios del siglo XX por Antonin Artaud.

Si fuera posible determinar un inicio, un punto de despegue del arte teatral, ese sería el teatro ritual, si pudiéramos establecer un enclave donde las manifestaciones escénicas habían encontrado su total consolidación creativa, ese sería el teatro sagrado.

Es cierto, que en ese puerto creativo no concluyó la historia del teatro, pues todavía en pleno siglo XX se desarrolló de manera profusa y fructífera hasta llegar a nuestros días, la segunda década del siglo XXI.

La razón por la cual, el arte teatral desembocó en la forma actual que posee, es porque Antonin Artaud dejó inconcluso su trabajo escénico y otros directores tomaron la estafeta, como Jerzy Grotowski y Peter Brook a mediados del siglo XX y una serie de performancers alrededor del mundo, en el siglo XXI. La experimentación creativa de la propuesta de Artaud en manos de sus herederos escénicos, labró el rostro que tiene el arte teatral, hoy día.

Al decir del teatro ritual al teatro sagrado se está omitiendo de manera obvia la existencia de lo que hay entre ambas modalidades, una veintena de siglos de historia del arte teatral; de la cual se habló con anterioridad con el objetivo de visualizar por medio de ejemplos claros, las diversas transiciones que con el tiempo se llevaron a cabo, reflejando una notable evolución teatral, que se espera haya sido planteada de manera precisa para el lector.

Pues bien, en el capítulo final se presentan tres apartados, el primero se enfoca en esa capacidad de reflejar emociones por medio de la gestualidad que representa el despertar del *Homo Histrionicus* cuya consecuencia creativa desemboca en el arte teatral donde amplifica sus alcances estéticos y cuyo origen tiene una explicación ancestral. El segundo titulado *Del chamán atávico al actor del siglo XXI* aborda la significativa transición que se manifestó en la figura del chamán ancestral hasta llegar al actor de nuestra actualidad. El tercero plantea la vinculación entre teatro ritual y teatro sagrado, cuyo enlace creativo fue Antonin Artaud.

Al cierre, se despliegan las conclusiones con las que se da por terminada la investigación y la bibliografía general utilizada durante la redacción de la misma.

3.1 Homo Histrionicus

“En diferentes culturas, las madres les hablan a sus bebés como si esperaran una respuesta”.¹⁰⁵

Hace alrededor de cuatro millones de años, durante el proceso evolutivo del hombre, se presentó la bipedestación que provocó ciertas alteraciones morfológicas en el esqueleto humano, incluyendo cambios en el acomodo y el tamaño de los huesos del pie, la dimensión y la estructura de la cadera, la extensión de la rodilla, la longitud de la pierna, la constitución y orientación de la columna vertebral. Dichas alteraciones morfológicas favorecieron en gran medida la movilidad de grupos humanos que tuvieron mayor libertad de desplazamiento por extensas amplitudes y además modificaron el proceso de parto y crianza.

La bipedestación fue imprescindible en el desarrollo del vínculo entre madre e hijo, pues durante los trayectos a pie, las madres cargaban a sus bebés en la espalda, teniendo libres los brazos para realizar otra actividad. El bebé estaba a la misma altura, compartía la visión de su mamá, él veía lo que ella le señalaba, mientras le hablaba.

Estableciéndose así, lo que Ellen Dissanayake llama ‘mutualidad’ (afecto mutuo) que es “el primer vínculo de amor que implica cuidar y proteger a otro que lo necesita”.¹⁰⁶ La mutualidad beneficia la comunicación entre madre e hijo, se manifiesta por medio de rasgos gestuales que se supeditan a su expresividad emocional, la cual, potencializará las inteligencias sociales que le permitirán al bebé, interactuar con mayor facilidad en la edad adulta.

En la primera infancia, el bebé demanda cuidados y exige atención, para ello, tendrá un canal de percepción, que le permitirá relacionarse con el mundo exterior, dicho recurso hará las funciones necesarias para trabajar el lenguaje del bebé durante la etapa donde se requiere traductor para entenderlo, De manera gradual, el bebé aprenderá a comunicarse por medio de su llanto, risa, movimientos físicos y gestos faciales, con ayuda de dichas acciones, el canal de percepción realizará una labor de motivación que le permitirá al bebé, en un momento dado, llegar a la utilización de las palabras y por ende, al dominio del lenguaje.

El canal de percepción tiene una amplia diversidad de aplicaciones que desarrollará con la única finalidad de labrar la versión del mundo exterior, así tendrá la opción de traductor y medidor de conducta que oscilará en un margen de acciones permisivas y prohibitivas. El canal de percepción del bebé se calibra durante los primeros años de vida.

¹⁰⁵ Dissanayake, E. (2000). *Art and Intimicity. How the arts began*. E.U.A: Washington Word Press. Pág. 30.

¹⁰⁶ Dissanayake, E. (2000). *Opr. Cit.* Pág. 27.

Todo lo que aprenda durante dicho periodo, determinará su forma de ver el mundo cuando sea adulto; incluso estipulará su forma de interactuar en el ámbito social. Dissanayake plantea que, “durante dicho periodo de aprendizaje, estamos a expensas del mundo, el filtro de la percepción que modula lo que vemos, sentimos, probamos y escuchamos es nuestra madre, con quien establecemos el primer vínculo emocional. Este afecto mutuo entre el bebé y su madre, también se presenta en gorilas, monos y simios”.¹⁰⁷

La mutualidad desarrolla el apego emocional entre madre e hijo. Además, resalta la importancia del lenguaje infantil y de la gestualidad que el bebé replicará a modo de espejo cuando exista el estímulo de parte de su mamá. Lo anterior, favorecerá el desarrollo de las inteligencias sociales, y su efectiva reproducción en la edad adulta. Pues al sentirse amado, será capaz de amar.

La mutualidad se plantea como la necesidad por fuerza de la presencia del otro para sobrevivir y de alguna manera lo que se dan entre sí, los beneficia. El vínculo entre madre e hijo, es la primera interacción social. El bebé establecerá una relación con el mundo y su canal de percepción será su mamá. El lenguaje infantil se manifiesta cuando ella establece comunicación intermitente con él, por medio de un monólogo activo, donde el bebé recibe el mensaje de su mamá al escucharlo y reacciona ante ello de manera física con gritos y sonidos, que serán su forma de participar, aunque no sea efectivo del todo, pues su lenguaje es incomprensible.

De forma progresiva, el bebé logrará comunicarse con su mamá, por medio de ciertos gestos que servirán como códigos que ella interpretará como ciertas necesidades que deben de cubrirse. Así, ambos recurren a una herramienta que les permite comunicarse, pese a carecer de un verdadero lenguaje entre ellos, que los respalde de manera eficaz. Dicha interacción se logra en gran parte, gracias a la gestualidad de ambos, que es un rasgo ancestral de la especie humana.

Del latín *gestus*, es una modalidad de la comunicación carente de verbalización, recurre a las expresiones faciales y corporales que comunican mensajes expresos. La gestualidad involucra el movimiento de las manos o la cara. Es posible comunicar emociones y sentimientos tanto positivos como negativos. Es común complementarlo con el lenguaje corporal.

Cabe mencionar que cada país posee gestos distintivos, en cambio otros, son usados a nivel mundial. El gesto es una herramienta creativa teatral que se ha utilizado en demasía, a partir del momento en que se retiró la máscara del rostro, el único recurso disponible fue la gestualidad.

¹⁰⁷ Dissanayake, E. (2000). *Ibidem*. Pág. 27

Hacemos gestos cuando algo nos gusta o nos desagrada, y mucho se dice que los actores *hablan con la cara* pues el manejo de su gestualidad les permite emplear su expresividad en un nivel superior al habitual. Así en la mímica y en la pantomima, el actor recurre a la máscara creada por su propio rostro, de esa forma se da a entender y los demás lo interpretan.

Leer las emociones de las personas es una parte importante de la comunicación humana. Reconocer las expresiones faciales ayuda a tener una idea de cómo se siente una persona. Más allá de ser capaz de reconocer las expresiones faciales, también se debe entender cómo comunicar qué es lo que alguien siente. La madre conforme el bebé va creciendo, aprende a interpretar sus gestos, de igual forma, el bebé recibe la motivación para expresarse.

Asimismo, la primera gran actriz en la vida del bebé es su mamá, porque interpreta una serie de personajes para él, hace sonidos, muecas, gestos, algunos lo asustaran, otros le provocaran risa y ante otros no sabrá cómo reaccionar. Dissanayake asegura que “nadie enseña a sonreír a los bebés y que es un gesto receptivo amistoso que manifiesta empatía”.¹⁰⁸ El legado de la mutualidad es, favorecer el desarrollo de la sensibilidad humana desde una edad muy temprana y aprender a utilizar la gestualidad como una herramienta social.

La gestualidad es atávica. Dado su recorrido por la historia del hombre se vincula de forma directa con la esencia del ‘Homo Histrionicus’ que es un rasgo inherente del ser humano. Dicho fenómeno, se manifestó hace 300 mil años con el Homo Neanderthalensis, quien fue el primer espécimen del género Homo en pronunciar tres de cinco vocales.

Lo cual, se vincula con el texto *The artful mind* de Merlin Donald donde plantea que “las culturas míticas estaban basadas en el lenguaje hablado, para conquistar dicha inteligencia fue necesario un dominio cognitivo que afectaba una forma externa y la capacidad mimética del cuerpo tenía por consecuencia la pantomima”¹⁰⁹ así como otras actividades que atañen al arte teatral. Dichas prácticas fueron utilizadas como herramientas de lenguaje antes de que siquiera existiera.

En el texto *Arqueología de la mente*, Steven Mithen plantea el término comunicación multimodal que encuentra su lógica en el acrónimo del concepto ‘Hmmm’, y sería el proceso que explicaría lo que originó la música y el lenguaje, Mithen entiende la estructura comunicativa de los humanos primitivos como “holística, multi-modal, manipuladora y musical”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Dissanayake, E. (2000). *Ibidem*. Pág. 30

¹⁰⁹ Donald, M. (2006). *The artful mind*. New York: Oxford University Press.

¹¹⁰ Mithen, S. (1998). *Arqueología de la mente*. Barcelona: Cátedra.

El tercer rasgo que platea Mithen, ‘manipulador’, se enlaza con la idea de histrionismo, si bien es cierto que no todos los seres humanos son actores, también es verdad que no todos los actores, tienen algo de ser humano. De la mano de sus propios talentos, el hombre, ha logrado sobrevivir pese a las peores circunstancias, de igual forma, ha evolucionado tanto en su postura física como en su inteligencia, razón por la que, sería imposible pasar por alto, aquellos rasgos histriónicos que desarrollo miles de años atrás, los cuales, apenas conservarían su forma inicial; en algún momento se convirtieron en una característica innata del hombre, salvo que algunos sabrían manejarla mejor a su favor.

El ‘Homo Histrionicus’ es aquel capaz de manipular una situación en su propio amparo, así se encuentre en evidente desventaja, es decir, sacará provecho de otra manera, recurriendo a su talento histriónico, a ese porte escénico que conquista y persuade a quienes lo rodean. Dicho espécimen, hará de las suyas en la modernidad y será el intérprete principal de un evento teatral que requerirá de las mañas ancestrales más peculiares.

Del latín *histrionicus*, histriónico, perteneciente o relativo a histrión. Se conoce como histrión al actor teatral, a las personas que divierten al público con disfraces o al sujeto que se expresa con la exageración que caracteriza a los actores. El uso más habitual del adjetivo se manifiesta en el mundo del espectáculo.

En un plano normativo se exterioriza como una cualidad básica de la personalidad humana, que en caso de descontrolarse se convierte en un trastorno. En la actualidad se considera una atrofia emocional explorada por la psicología. No obstante, si los rasgos se mantienen en un perfil bajo, en control, conforman la totalidad constitutiva de la esencia innovadora de una disciplina artística emocional y físicamente demandante, como lo es el arte teatral que se relaciona por completo con un rasgo en esencia humano, al desarrollar un rasgo distintivo del ser humano desde tiempos ancestrales. Es decir, el histrionismo como una cualidad cardinal del hombre que sigue presente en la actualidad.

En *Juegos para actores y no actores*, Augusto Boal, presenta el relato chino ‘La hermosa fabula de Xua-Xua, la hembra humana que descubrió el teatro’, que se remite a las prácticas proto-teatrales al ubicar la temporalidad de la historia: “hace varios miles de años cuando las premujeres y los prehombres aun vagaban por las montañas [...] Eso fue mucho antes de Neandertal y Cromañón, antes del Homo Sapiens y del Homo Habilis”.¹¹¹

¹¹¹ Boal, A. (1998). *Juegos para actores y no actores*. España: Alba Editorial.

La pareja protagonista no habla, únicamente percibe su entorno y reacciona ante lo desconocido de la naturaleza y de la vida. El autor concluye de la siguiente manera: “El teatro es eso: ¡El arte de vernos a nosotros mismos, el arte de ver, viéndonos!”¹¹²

Dicha frase se relaciona con la expresión ‘especta-actor’ que Boal acuñó para respaldar su proyecto teatral y realizar exploraciones escénicas afines con la improvisación al trabajar con espectadores que adquieren de forma inesperada, el rol de actores. Al recurrir a una acción en apariencia inesperada, pero bien planeada de manera anticipada, aquellas personas ajenas al quehacer teatral, de pronto se convierten en ejecutantes escénicos.

Es decir, para aquellos involucrados en el quehacer teatral la presencia intangible del ‘Homo Histrionicus’ era fundamental, aunque no fuera nombrado, ni presentado de manera rimbombante, el hecho de tener esos rasgos esenciales, favorecía la creación escénica.

Es importante destacar que *histrión* es un vocablo que hace referencia al actor del teatro romano. Una de sus características consistía en hablar y gesticular de una forma exagerada y fingida. En consecuencia, la idea de histrionismo indica la inclinación hacia comportamientos desmedidos, teatrales y poco naturales. En ocasiones, el término se emplea como sinónimo de hipocresía y falsedad, que resuena con ese rasgo de ‘manipulación’ del concepto ‘Hmmm’ propuesto por Steven Mithen.

Sin embargo, en el plano creativo de la actuación ser histriónico es un punto a favor, pues permitirá al actor explorar todas sus facetas expresivas, ir de un género a otro, de un tono a otro con suma facilidad y una gran capacidad para improvisar.

El actor Johnny Depp. Ejemplo de versatilidad escénica, histrionismo y gestualidad.



¹¹² Boal, A. (1998). Opr. Cit.

Ejemplo de histrionismo. La actriz inglesa Helena Boham Carter.



Cabe destacar que, si bien es probable que un actor recurra al maquillaje por necesidad escénica y para caracterizar mejor al personaje asignado en una obra de teatro o película, también depende en gran medida de su disposición creativa, para ser del todo creíble en escena, no solo basta con recurrir a la verdad escénica, es fundamental el talento del actor, esa será en esencia su aportación a la actuación. Y su trabajo enriquece sobremanera la forma de ejemplificar ya sea el termino histriónico, gestualidad o versatilidad escénica.

Robin Williams. Ejemplo de actor con un gran manejo de su histrionismo.



En la actualidad, una persona histriónica se comporta como si estuviera representando una actuación ante un público. Habla, se mueve y gesticula de una forma exagerada para llamar la atención de los demás. Sus emociones las comunica de manera intensa y pasional.

El carácter histriónico corresponde generalmente a un seductor con buenas habilidades sociales que tiene una actitud melodramática sumamente intensa. En el texto *La odisea de la humanidad* de Robin Dunbar desarrolla un apartado titulado ‘El arte del embustero’ donde plantea que “los monos son verdaderos expertos en manipular a sus congéneres, tan hábiles como los humanos y los simios”.¹¹³ Así el Homo Histrionicus se manifiesta en diversos campos sociales, en especial el mundo del espectáculo, donde mejor se desarrolla, sin embargo, es un rasgo inherente al humano, habrá quienes lo utilicen mejor que otros.

¹¹³ Dunbar, R. (2004). *La odisea de la humanidad*. Barcelona: Crítica. Pág. 66.

Actores de Hollywood. Ejemplo de gestualidad.



3.2 De chamán atávico a actor del siglo XXI

“El teatro no es el lugar trivial de una representación, [...] abdica su papel religioso y se convierte en espectáculo dramático y psicológico, del mismo modo que la acción pierde el carácter sagrado que impone el único acontecimiento real de la tragedia”.¹¹⁴ Es innegable que el trayecto recorrido desde el proto-teatro hasta la segunda década del siglo XXI ha sido tan complejo como creativo.

El chamán de las cavernas prehistóricas fue el primer actor de la humanidad, su labor ha dejado de ser considerada un enigma tribal. Su mayor atribución fue narrar alrededor de la fogata la representación de una cacería que trascendería en una presentación pre-teatral, es decir de teatro ritual.

Es cierto que el chamán utilizaba máscara, el actor del teatro ritual también lo hará, aunque su finalidad escénica sería otra: “Los antiguos mexicanos usaban la máscara para dar más solemnidad a sus gestos o inspirar terror [...] Permite el disimulo, la trasfiguración, la sublimación, la simbolización, la revelación y toda la riqueza de los matices religiosos [...] Impone una distancia entre el actor y el personaje”.¹¹⁵ Mientras la máscara del chamán le ayudaba a convertirse en un personaje, el actor del teatro ritual, era el personaje. Es decir, para el chamán bastaba con quitarse la máscara para realizar una conversión, para el actor ritual era necesario usarla, de lo contrario, no lograba imponerse sin ella.

El actor del teatro ritual abogaba por la otredad absoluta, ser otro en toda la extensión de la palabra, eliminando sus propios rasgos personales, aquellos que lo convierten en quien es. El actor del teatro ritual representa y empuja la expresividad a campos inexplorados, difícilmente deja algo de sí mismo para reconocerse por ello, “[L]a mímica facial es al rostro lo que el gesto o la postura son al cuerpo: cubre un amplio abanico de expresión simbólica [...] En cambio, la máscara, ya sea de papel, madera u otros materiales, fija los rasgos del actor y, de cierta manera, nulifica su carácter animado”.¹¹⁶

La figura del actor, como se planteó en los primeros capítulos, ha sido un ser orgánico que ha desafiado las adversidades temporales, históricas y existenciales de los diversos periodos históricos en los que ha estado presente. Cada época se distinguió por su trato hacia el actor.

¹¹⁴ Dumoulié, C. (1996). *Por una ética de la crueldad. Nietzsche y Artaud*. México: Siglo XXI Editores. Pág. 53

¹¹⁵ Azar, H. /Partida, A. (1992). *Teatro Mexicano historia y dramaturgia*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pág. 26

¹¹⁶ Azar, H. /Partida, A. (1992). *Opr. Cit.* Pág. 26

Después de su consolidación social en el teatro griego, el actor tuvo que aprender a reírse de sí mismo para desarrollar la comedia en el teatro romano. En el teatro medieval, el actor no era del todo bien visto, salvo que fuese un recurso en verdad útil para los intereses de la iglesia.

A partir del teatro renacentista, el actor comenzó un ciclo de constante experimentación, profesionalización y actividad continua dentro del arte teatral. Se convirtió en una herramienta creativa única, cuya organicidad, fue determinante en la creación tanto de personajes como de una puesta en escena. En diversas ocasiones, los dramaturgos se inspiraban en algún conocido para crear un personaje, ciertos gestos, o rasgos de personalidad los embelesaban de tal manera, que al plasmarlo en papel era idéntico al original o quizá más temible.

De manera paulatina, el trabajo del actor se torna cada vez más demandante, pues ya no basta con que se suba al escenario a declamar un par de líneas, sino que debe interpretarlas con la suficiente carga emocional como para provocar una reacción en el público (catarsis). De lo contrario, su actuación carecía de valor escénico. Sin embargo, habrá actores que logren obtener exaltadas ovaciones.

El actor, se adaptó al convertirse en una herramienta creativa, pues su único instrumento era su propio cuerpo y rostro, por ello, estaba obligado a saberlo interpretar, sin equivocarse y destacando por encima de los demás. Afinar este complejo instrumento requerirá de todo tipo de técnicas físicas e intelectuales. Para estar siempre en disposición creativa o al menos, ser en lo suficiente, versátil para obtener un papel en una obra.

Será durante el neoclásico que la figura del actor sufrirá mayores ajustes, se le exigirá ensayo incesante, ejercicios de voz e incluso el abandono de sus vicios con la única finalidad de mejorar su desempeño escénico. Los movimientos artísticos que abarcaron parte del siglo XIX y principios del XX cuestionaron el método de actuación.

Con la activa intervención de Stanislavski, y la creación de un método efectivo, la actuación y el perfil actoral se modificaron de tajo al abogar por una actuación más genuina con un manejo de energía que favorecería el desempeño de su instrumento físico para afinarlo en su justa medida y estuviese listo para usarse. Sin embargo, el método de Stanislavski fue rechazado en un principio, hasta que comenzaron a verse los resultados en escena de la primera generación de actores que fue entrenada con dicho método.

A principios del siglo XX, la actuación se fundamentaba en el método de Stanislavski, al punto de que sería aplicado e impartido con un objetivo pedagógico, no solo en Rusia sino en otros países del mundo, con el único fin de unificar un estilo distintivo de actuación cuya finalidad vital era la búsqueda de la verdad escénica del actor. Así, la disposición creativa debía ser auténtica para el espectador y creíble en el escenario para el mismo actor.

Pese a lo anterior, para Antonin Artaud dicho método, tan solo mecanizaba el cuerpo del actor y le impedía crear con total libertad, pues al reflexionar sus emociones y sus acciones, anulaba su esencia escénica y se entorpecía su labor teatral.

Impulsado por la idea de que el actor debería ser una entidad plenamente orgánica, en 1926, Artaud funda con Roger Vitrac ‘El teatro Alfred Jarry’ que durante los tres años siguientes presentaría cuatro espectáculos, que fracasaron tanto en escena como en el aspecto económico. Lo cual, orilló a Artaud a refugiarse en sus escritos y en el desarrollo de la teoría escénica que anhelaba presentar en el escenario.

Lo cierto, es que sus expectativas actorales partían de sí mismo, dado su trabajo previo como actor consideraba que, un actor debía ser capaz de escarbar de manera emocional en sus experiencias para que durante una escena fuera posible alcanzar la catarsis. Artaud creía que, al compartir una finalidad semejante, y un resultado escénico en general, los demás actores se esforzarían; pues incluso él mismo lo hacía.

“Si tratamos de traducir en términos prácticos las consideraciones sobre el arte del actor que hizo Artaud, nos encontramos ante la misma dificultad: el salto entre lo escrito y lo hecho parece insalvable”.¹¹⁷ Artaud fue fructífero a la hora de escribir sobre su propuesta en una medida inconmensurable, no obstante, fueron pocos los montajes escénicos que pudieran ejemplificar sus palabras de la forma en que él se imaginaba que era posible.

Inspirado por la Cábala, Artaud estudio el motor afectivo de la respiración, y los efectos emocionales que tenía la acción de pausar o acelerar su ritmo. Así, llegó a la idea de que el actor debía ser un ‘atleta del corazón’ que realizaba atletismo afectivo, es decir, fortalecía sus emociones para controlarlas o bien dejarlas fluir de manera positiva o negativa, según fuera el caso en escena.

¹¹⁷ Ruiz, B. (2008). El arte del actor del siglo XX. Bilbao: Artezblai. Pág. 305.

Fue en verdad, lamentable que las propuestas de Artaud que pugnaron por lograr resonar durante el primer tercio del siglo XX, fueran acalladas por el olvido. En su momento, el público francés lo rechazó sin recato alguno, pues aquellas ideas que planteaban la supresión total del lenguaje y de los diálogos en escena con el único fin creativo de perfeccionar la forma estética y la cadencia del movimiento corporal del actor, eran demasiado exigentes, incluso para los actores bajo su batuta.

Fue necesario un determinado proceso de añejamiento creativo en las ideas de Artaud y que otros retomaran su propuesta, creyendo lo suficiente en ella, como para desear plasmarla en escena, ya que traducir las palabras de Artaud en movimientos escénicos, carecía de simplicidad.

Luego de su muerte en 1948, los textos de Artaud fueron interpretados de manera libre por las generaciones posteriores. Dos años después, su obra *El teatro y su doble* fue publicada y traducida a varios idiomas. Entonces, comenzaron las derivaciones prácticas enfocadas en el trabajo creativo de Artaud. Por un lado, en E.U.A el director Richard Foreman, en Londres, el colectivo Living Theater dirigido por Peter Brook, por el otro, en Polonia, Jerzy Grotowski con su ‘teatro pobre’ y en España, Fernando Arrabal con su ‘teatro pánico’.

En un inesperado giro dramático de la vida, fueron otros, los que lograron consolidar aquellas propuestas de Artaud, que nunca logró plasmar en sus proyectos personales, sus escritos eran improcedentes de manera práctica en sus propias manos. Demasiado audaces para su tiempo. El público de principios del siglo XX, no estaba listo para las temerarias ideas escénicas de Artaud.

A mediados del siglo XX, los artistas involucrados con el performance enlazaron el movimiento corporal con la sonoridad vocal, sin recurrir al lenguaje, no obstante, había una historia que contar, aunque careciera de narrativa o no estuviera basada en un texto previo, el público de entonces, solía tener la disposición de participar, de aprender e incluso de improvisar.

“Durante los años 60 y 70, el performance se hizo ampliamente conocido [...] los artistas experimentaban con sus propios cuerpos y la interacción con el público”.¹¹⁸ Dichas representaciones se realizaban en la calle, al carecer de telón o proscenio que delimitará ese escenario imaginario, la distancia entre el intérprete y el espectador era sumamente endeble.

Por ello, era posible trasgredir los límites entre lo personal y lo colectivo, incluso aquellos márgenes que determinaban la privacidad, se abrían al establecer una empatía escénica, entonces

¹¹⁸ <https://interartive.org/2013/01/teatro-y-performance>

experimentar una catarsis o simplemente percibir una probable identificación se alejaba de la intimidad y protección que otorgaba la butaca. El espectador como ser sensible se convertía en parte de un acto público que permitía el escape por medio de la contemplación y al mismo tiempo favorecía la interacción con los actores que colaboraban en la percepción del arte teatral dentro de un campo creativo abierto y libre.

“En el performance, el artista de alguna manera actúa como un chamán moderno que introduce a los espectadores en una experiencia que cambia su forma de pensar”.¹¹⁹ En la actualidad, el público del siglo XXI se ha familiarizado con el teatro callejero, el performance e incluso las artes circenses que se presentan en los cruces peatonales.

Es común que la gente se detenga para ver a una ‘estatua humana’ que se mantiene inmóvil hasta que se coloca una moneda en su sombrero o bien a un bailarín de danza folklórica en un semáforo. Pese a esa creciente normatividad que rodea al performance, en la realidad adquiere un valor histórico al personificar una evidente transformación escénica y repercutir en los modelos teatrales, pues su mera existencia determina la demarcación de lo que es posible o no representar.

Ahora es factible entender la finalidad escénica de la propuesta de Artaud, dado que estaba demasiado adelantado para su tiempo, el público de su época lo rechazó, paulatinamente, la comprensión acerca su teatro ha madurado. A casi un siglo de distancia es posible notar cuán aventurada fue la propuesta de Artaud, pese a ello, se arriesgó. Ahora es posible sincronizar necesidades escénicas y descubrir que esos caprichos actorales que él solicitaba a su reparto, es posible realizarlos actualmente, solo era necesario dejar reposar esas ideas, pero Artaud tenía demasiada prisa por verlas en escena y tal vez por eso fallaron teatralmente hablando.

La atávica figura del chamán como primer actor de la humanidad ha realizado un largo viaje para convertirse en el actor que es hoy día: el vínculo vivo entre el texto dramático del dramaturgo, las orientaciones interpretativas del director, la vista y el oído del espectador.

Se comprende que, a lo largo del devenir histórico del arte teatral, la pesada carga creativa del actor lo ha convertido tanto en un personaje adulado y mitificado, como en un ser despreciado cuya veracidad emocional es objeto de desconfianza para la sociedad.

El actor construye un personaje recurriendo a su herramienta principal, que es él mismo, es preciso el dominio de su cuerpo, voz y expresividad escénica, estos recursos físicos y emocionales tienen el objetivo de afectar el campo perceptivo del espectador.

¹¹⁹ <https://interartive.org/2013/01/teatro-y-performance>

“El teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo, su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo”.¹²⁰ El actor actual, enfrenta el reto de desafiarse a sí mismo para lograr encarnar de manera genuina cualquier personaje que se le proponga. Debe ser humilde, aprender de los fracasos creativos de otros y en especial de los propios.

Más aún está obligado a saber de dónde viene, para determinar hacia donde va, como ser humano, herramienta creativa, entidad orgánica y heredero de una historia escénica que trasciende el tiempo mismo y manifiesta una inmutable transformación del arte teatral.

En 2018, la youtuber **Ter** presentó un video desarrollando la idea del performance, sin duda, su apreciación hubiera clarificado a principios de siglo aquello que Artaud proponía en un condensado teórico de las bases del performance primitivo que se transformaría gradualmente. Gracias a ello, ahora el performance es “canalizar un único sentimiento de la manera más intensa posible para hacer un ‘point’, sin matices, [...] es llevar una idea hasta el final y estar comprometido con ella [...] permite demostrar algo o enfatizar una idea concreta.”¹²¹

Antonin Artaud.



¹²⁰ Ruiz, B. (2008). *Ibíd.* Pág. 375

¹²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=G9rldj1lyJ4>

3.3 Vinculación entre teatro ritual y teatro sagrado

“La potencia misma de lo sagrado, irreductible imposible de captar, de manejar. Lo sagrado es lo contrario a trascendencia, tiene una forma de inmanencia, es esencialmente comunicación: es contagio. Hay contagio cuando, en un momento dado, se desencadena algo que no será posible detener, que debería absolutamente ser detenido, y que va a destruir, que amenaza con perturbar el orden establecido”.¹²²

En el primer capítulo se presentó con mayor amplitud el tema correspondiente a las manifestaciones escénicas vinculadas con el teatro ritual, el cual se ubica en una temporalidad llamada pre-teatro, cuya figura principal es el histrión que posteriormente se consolidará como actor o interprete escénico. Hablando en términos solo históricos, se podría afirmar que el teatro ritual se presenta como un prelude del teatro griego, que se desarrolló entre 550 a.C., y 220 a.C.

El título del presente capítulo muestra una evidente paradoja que, para plasmar en el aspecto histórico, sería necesario realizar un gigantesco brinco temporal para admitir que dichas manifestaciones escénicas pudieran interactuar en un mismo tiempo y espacio, lo cual podría parecer imposible, sin embargo, hubo alguien que lo logró:

“Cuando los críticos discuten sobre el empleo del ritual en el drama contemporáneo, o cuando los directores de vanguardia describen sus intentos por redescubrir la primitiva función ritual del teatro, habitualmente el primer nombre que se menciona es el de Antonin Artaud”.¹²³

En la actualidad, el nombre de Artaud se maneja como el referente de una actividad teatral enfocada en la libertad creativa tanto en el plano escénico como en el dramaturgico, pues Artaud no sólo escribía teoría teatral, también abordaba los textos dramáticos con suma tenacidad, al igual que ensayos, novelas y poemas.

Para determinar por completo, la vinculación entre el teatro ritual y el teatro sagrado es necesario realizar antes, un prelude para comprender con suma claridad el momento justo en que, dos modalidades escénicas, en apariencia incompatibles dada sus diferencias temporales se encontraron en el escenario de la mano de quien en el futuro será considerado ‘el padre del teatro moderno’.

A principios del siglo XX, las vanguardias artísticas provenientes de diversos puntos del globo, moldearon con una amplia gama de innovadoras ideas el marco pictórico y también la escena teatral.

¹²² Bataille, G. (1976). *Ouvres Completes*. Francia: Gallimard, Tomo VII. Pág. 379.

¹²³ Innes, C. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 69

“El profundo acto de ruptura que supusieron las experiencias vanguardistas se basó en el hecho radical de la concepción hedonista del arte propia de la burguesía en la que éste aparece asociado con el puro entretenimiento y con la percepción de una belleza armónica”.¹²⁴ Entonces las manifestaciones artísticas tenían la única función de ser contempladas y el espectador debía estar abierto a recibir un mensaje de absoluta belleza.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los teóricos enfocados en el arte teatral comienzan a generar notables cambios tanto en la estructura dramaturgica, como en la disposición escénica e incluso en la forma de actuar, esto último modificará totalmente el arte teatral, renovando el aprendizaje y conocimiento de la actuación. Además, aparece la figura del director de escena, que antes carecía de la suficiente importancia para ser considerada esencial.

Nombres como Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, son los más recurrentes a la hora de mencionar a aquellos involucrados en la revolucionaria renovación escénica del siglo. “Los directores expresionistas y surrealistas se proponían crear un lenguaje escénico potente e innovador, que rompiera con el modelo decimonónico y su concepción de la puesta en escena como una mera ilustración o traducción del drama literario”.¹²⁵

Por un lado, se resignificaban las herramientas creativas con la finalidad de otorgarles rasgos distintivos, aunque las modificaciones eran sutiles, por el otro, se abogaba por una exploración de la gestualidad y la intensidad emocional. La expresividad oscilaba entre la distorsión y la deformidad, mientras que el montaje presentaba una secuencialidad de escenas consecutivas carentes de acotación de lugar, tiempo y espacio. De tal manera que, las unidades aristotélicas fueron eliminadas de la construcción del texto dramático de forma lenta y gradual, hasta que de pronto ya no estaban allí.

París, 1920. Antonin Artaud, llega a la capital francesa, proveniente de Marsella, con el único objetivo de escribir. Es gracias a la publicación de su trabajo que conoce a André Breton, quien estaba inmerso en la realización del primer manifiesto surrealista. Entonces Artaud comienza a colaborar con él, y se encarga de la oficina de investigaciones surrealistas.

La poesía dadaísta abrirá el camino para el surrealismo, movimiento encabezado por André Bretón que, en un principio, considero propicio incorporar a aquellos artistas relacionados con el dadaísmo como Marcel Duchamp, aunque por diversas diferencias eran expulsados. Sin embargo, la importancia del dadaísmo estriba en que inspiró a movimientos culturales y artísticos subsecuentes como el surrealismo, el impresionismo abstracto y el arte pop.

¹²⁴ Díaz, S. (2010). El actor en el centro de la escena. Argentina: Corregidor. Pág. 30

¹²⁵ Díaz, S. (2010). Opr. Cit. Pág. 31

En dicho escenario, Artaud desarrollará sus futuras propuestas, pero antes de siquiera imaginarlas, tuvo que trabajar para mantenerse, de tal manera que se involucró en 22 películas entre 1920 y 1930. Entonces, Artaud “realizó una profunda crítica al teatro de su época, completamente centrado en la palabra, entendida ésta como un vehículo de transmisión de la interioridad y de la psicología del sujeto en desmedro de la materialidad del lenguaje físico”.¹²⁶

Dada su experiencia previa en la actuación, Artaud tenía la certeza de que podría ejercer los cambios necesarios para renovar el lenguaje corporal del actor y así, reducir la importancia del texto dramático, de tal forma, que lo más trascendente fuera la presencia del actor.

Sin embargo, en 1935, el montaje de ‘Les Cenci’, significó su fracaso escénico y financiero. Los comentarios de la crítica despedazaron a Artaud en el plano actoral, era imposible creer que hablaban de un actor que había sido dirigido por Abel Gance en ‘Napoleón’.

“La caracterización de Les Cenci, deliberadamente antinaturalista y que apenas permitía unos cuantos rasgos de personalidad, para obtener credibilidad psicológica pretendía actuar en el plano metafísico más que en el plano social”.¹²⁷ Las indicaciones de Artaud eran rebuscadas, en suma, elaboradas, oscilaban entre la complejidad coreográfica, la calculada simetría y el ‘tableau vivant’ (cuadro vivo a modo de estatua humana).

El reparto de actores obedecía indicaciones escénicas que Artaud había escrito con escandalosa dureza cuya finalidad creativa era crear mosaicos humanos giratorios, es decir figuras humanas en movimiento. La gestualidad escénica era tan antinatural como intensa, mientras que los diálogos fueron suplantados por onomatopeyas y alaridos.

Artaud anhelaba crear una realidad inédita por medio de un realismo extremo y “se enorgullecía bastante de la precisión y del rigor de los movimientos elaborados para Les Cenci [...] las acciones se interrumpían en secuencias matemáticas a lo largo de toda la obra”.¹²⁸ Provocando un trazo caótico sumamente libre carente de objetividad escénica, aunque para Artaud, los movimientos subrayaban aquello que sucedía en escena. Él había escrito las acotaciones y las comprendía perfectamente, lo cual, no sucedía con el espectador, que miraba una serie de acciones y movimientos en total caos, que eran incompresibles.

Para Artaud era obvio, que estaba ejerciendo una crítica directa al teatro que en su momento se realizaba, existía una absoluta discordancia entre lo que sucedía en escena y lo que él planteaba. Era necesario un traductor que llevara la teoría escrita de Artaud a la praxis escénica.

¹²⁶ Díaz, S. *Ibidem*. Pág. 32

¹²⁷ Innes, C. (1985). *Opr. Cit.* Pág. 99

¹²⁸ Innes, C. (1985). *Ibidem*. Pág. 81

En 1936, Artaud viajó a México, su interacción con los tarahumaras le permitiría visualizar cómo presentar sus ideas más ambiciosas en el plano escénico. Conoció al director alemán Edwin Piscator y tuvo oportunidad de observar extasiado las danzas balinesas que fusionaban diversos elementos no-escénicos de su interés que además tenían una sólida repercusión en la realidad.

Artaud, aspiraba que la acción escénica que él planteaba tuviera esa misma huella ritual, consideraba que, en comparación con el teatro occidental, las danzas balinesas poseían algo que el arte teatral de principios del siglo XX, había perdido.

Comenzó a sondear la idea de un montaje que reuniera elementos rituales, místicos y simbólicos. Planeó eliminar la verbalización y añadió movimientos físicos más enérgicos, con la finalidad de plantear una contundencia escénica y subrayó la importancia de la expresividad facial, de una gestualidad legible para el público.

“Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales y sutiles, que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance”.¹²⁹ El objetivo escénico de Artaud era bastante ambicioso, se enfocó en escribir a detalle una planeación concreta para cumplir su misión.

Es importante mencionar que la investigación de Artaud, proponía “la revalorización de la dimensión energética del acontecimiento teatral y sus experimentaciones concernientes a la constitución de un nuevo lenguaje, basado en el cuerpo del actor”.¹³⁰ Si bien, en ese entonces, su exploración no generó los frutos esperados, serán necesario el paso de algunas décadas, para que sus ideas fueran reconsideradas e incluso aplicadas a diversos ejercicios escénicos.

La propuesta de Artaud tenía varios pros creativos y un solo contra: el público de su época.

Su planteamiento se destacaba por exigir demasiado de la palabra escrita, pues extraía la esencia del discurso por medio de un proceso creativo, tan lapidario como extenuante y exigía aún más, a la hora de plasmarlo en escena, era demandante en todos los ámbitos escénicos.

“La vida es el origen no representable de la representación [...] el hombre no es más que una representación de la vida y ése es el límite”.¹³¹ Más allá del mimesis, Artaud se obstinó por eliminar el concepto imitativo del arte y para ello, era necesario rebasar las fronteras creativas y crear una manifestación escénica carente de textos previamente escritos.

¹²⁹ Artaud, A. (1990). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. Pág. 92.

¹³⁰ Díaz, S. (2010). *Ibidem*. Pág. 50.

¹³¹ Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Pág. 3.

“Para Artaud la finalidad de la experiencia estética es, pues ‘purificar’ la violencia, sublimándola y encauzándola por medios artísticos, como así también reestablecer el vínculo con el mundo arcaico, con el origen, con lo sagrado y lo sobrenatural plasmado en las fuerzas vitales”.

¹³² Sus influencias estéticas e ideológicas se relacionaban con el movimiento surrealista, es perceptible cierta anarquía proveniente del dadaísmo y una inclinada tendencia hacia el caos creativo. Por medio de conceptos como Anti-arte o Anti-razón, Artaud ejerció una crítica directa a la institución museística y a la pasividad del espectador que observaba sin cuestionar ni opinar nada respecto a lo que veía en escena. Era inadmisibile la incapacidad de reaccionar ante el arte.

En 1938, Artaud publicó el texto *El teatro y su doble* que era una colección de diversos textos escritos entre 1931 y 1935 cuya temática giraba en torno al arte teatral, el título lo justificó Artaud por medio de una carta que dirigió a Jean Paulham:

“Será el teatro y su doble porque si el teatro duplica la vida, la vida duplica el teatro verdadero. Éste título corresponderá a todos los dobles del teatro que creí encontrar: la metafísica, la peste, la crueldad.” ¹³³ En otras palabras, era una guía para comprender su percepción acerca del teatro y el modelo ideal de actuación al que se debía aspirar.

Ante una total oposición a las reglas establecidas, el rompimiento con los estándares del siglo anterior, la rebeldía artística por encima de los intereses económicos y una utopía teatral de escandalosas dimensiones, Artaud, impuso de manifiesto que su acercamiento con las danzas balinesas, se convirtió en una experiencia teatral de características rituales en suma impactante, lo cual provocó su infructuosa búsqueda por encontrar aquello que él consideraba, el teatro occidental había perdido.

Para Artaud, la amalgama entre sueño y realidad, donde se rechazaba sin resquemor la palabra y se idolatraba la fascinación por el silencio. Un teatro puro de gran intensidad escénica que representaría una absoluta ruptura de las convenciones tradicionales y por medio de un ejercicio creativo realizaría una destrucción sin precedente artístico, con la única finalidad de crear algo mejor, único y sin igual.

“Artaud fue el primero en buscar unas formas teatrales que no sólo fuesen no-europeas, sino específicamente incivilizadas”. ¹³⁴ Así el teatro ritual se convirtió en su principal objetivo, todo aquello con matices primitivos, ajeno al occidente engancharía poderosamente su atención.

¹³² Díaz, S. (2010). *Ibidem*. Pág. 56.

¹³³ Díaz, S. (2010). *Ibidem*. Pág. 59

¹³⁴ Innes, C. (1985). *Ibidem*. Pág. 69

Artaud buscaba recuperar el sentido de las artes escénicas ancestrales, vinculadas con el teatro ritual cuyo escenario principal era la Mise en scène (Misa en Escena en francés), que sería el lugar donde se llevaría a cabo el rito del sacrificio del actor, acotación con la cual pretendía concluir su presentación.

“La inspiración de los rituales ayudaría a las artes performativas a revelar una forma diferente de comunicación entre los artistas y el público, que va más allá del potencial narrativo del texto”.¹³⁵ En este caso, se podría calificar el proceder de Artaud como una conducta decolonial (recurriendo al término de Walter Dignolo), pues pretendía provocar un rompimiento radical de raíz con el arte teatral occidental y el teatro ritual sería el elemento escénico que le permitiría reinventar ‘ese teatro’ que él anhelaba.

Al resetear el devenir histórico del arte teatral, se cumpliría el objetivo de Artaud que era provocar al público, “en realidad es la dinámica la que predomina, no una violencia intrínseca: el espectador sería conmovido, estremecido, por el dinamismo interno del espectáculo.”¹³⁶

Para finales del primer tercio del siglo XX, algunas prácticas teatrales indagaron el retorno al mito y a la ceremonia, tal cual Artaud que pretendía encontrar la pureza del acto teatral, por medio de su propuesta escénica, por dicha razón, “es saludado a menudo como el padre del moderno teatro de vanguardia, pero en realidad su relación es de inmaculada concepción. Sus teorías han actuado como catalizador, pero su obra en la escena ha sido desdeñada sin ser analizada”.¹³⁷ Será hasta las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI que Artaud y su legado escénico se conviertan en tema de investigación.

Artaud rechazaba de tajo aquello que llamaba ‘los refugios de la miseria humana’, los cuales, desde su percepción representaban a la fe y al arte, que él mismo creía que encarnaba. Si bien su obra era considerada violenta, agresiva y cruel, era porque determinaba el tremendo rigor con el que planeaba efectuar la deconstrucción de la vida, que sería representada en escena dentro de su ‘teatro de la crueldad’, cuyo escenario era no-teológico.

Artaud deseaba configurar un teatro místico, mágico y mítico, en tanto que, el cuerpo del actor fuera la base del hecho escénico y del proceso creativo, pues concebía al arte teatral como una herramienta idealizada, donde se podría rehabilitar el cuerpo, para volver a sí mismo.

¹³⁵ <http://accionritual.blogspot.com/2010/01/teatro-sagrado.html>

¹³⁶ Innes, C. *Ibidem*. Pág. 78

¹³⁷ Innes, C. *Ibidem*. Pág. 72

Al regenerar la vida y ejecutar una reconstrucción de la propia identidad para luego ser “un arte que sirve a la vida, capaz de actuar directamente sobre el hombre”.¹³⁸ Para llegar a su objetivo era necesaria la intervención de un chamán, actor proto-teatral, poco considerado hasta ahora por la historia misma, aunque otras disciplinas le otorgan su privilegiado lugar en la transición de las prácticas religiosas antes de ser consideradas monoteístas.

“Decir que la acción chamánica es a veces altamente teatral no es suponer que el chamán esta ‘solo actuando’ como si hiciera algo falso. Más bien, la actuación transforma la realidad interior de la conciencia [...] La actuación chamánica es una actividad muy especializada en la que el delicado estado de ánimo colectivo puede venirse abajo, con el resultado del fracaso del propósito ritual. Bajo este punto de vista, el poder curativo es una forma de arte”.¹³⁹

Artaud provocaría una ruptura temporal, pues en un escenario del teatro sagrado se llevaría a cabo una escena de teatro ritual (pre-teatro), un actor del arte teatral se convertiría en un chamán (proto-teatro) para realizar un sacrificio simbólico. La conjunción de elementos en un mismo espacio escénico parecería imposible dadas las diferencias históricas y culturales, en un momento dado, su interacción favorecerá una fusión que magnificará los atributos distintivos de ambas.

La vinculación entre teatro ritual y teatro sagrado, se manifiesta por medio de una ruptura temporal que les permite una breve interacción. La importancia del teatro sagrado reside en la propuesta de Antonin Artaud durante las primeras décadas del siglo XX, que aspiraba a rescatar la esencia escénica del teatro ritual y ceremonial, a modo de retomar el camino hacia el origen y de esa forma recuperar aquello que el arte teatral había perdido durante su devenir histórico.

Así, un actor encarnaba a un chamán que se transformaba en actor, presentando un círculo creativo perfecto que se manifestaría durante la historia misma de la humanidad. Para Artaud, el hecho expresaba una evidente transición escénica por parte del actor y la vinculación del teatro ritual con el teatro sagrado, carecía de importancia la temporalidad inmersa entre ambas modalidades escénicas, pues era vital, su equilibrada interacción, pese a cuan opuestas fueran.

“La denominación Teatro Sagrado fue acuñada a principios del siglo pasado por Antonin Artaud, quien llegó a esta expresión por la impetuosa confrontación que tuvo con el teatro racional europeo y buscando recuperar el sentido de las artes performáticas ancestrales”.¹⁴⁰

¹³⁸ Díaz, S. (2010). *Ibidem*. Pág 75.

¹³⁹ Vitebsky, P. (2001). *Los chamanes: El viaje del alma fuerzas y poderes mágicos éxtasis y curación*. Köln: Taschen. Pág. 120-121

¹⁴⁰ <http://accionritual.blogspot.com/2010/01/teatro-sagrado.html>

Dicha modalidad escénica representaba un aspecto de la modernidad del siglo XIX que se mantuvo vigente en la transición con el siguiente siglo, aludía a expresiones vanguardistas que favorecieron la conversión escénica que a principios de siglo estaba demostrando diversos cambios.

Artaud buscaba recuperar el sentido de las artes escénicas ancestrales, vinculadas con el teatro ritual cuyo escenario principal era la *Mise en scène* (Misa en Escena en francés), es decir, el lugar donde se llevaría a cabo el rito del sacrificio del actor que a su vez interpretaría a un chamán, a quien se le atribuye la capacidad de modificar la realidad o la percepción colectiva de manera que no responden a una lógica causal.

“El teatro sagrado privilegia la ‘experiencia’ por sobre la representación, no pone su foco en la función ‘espectacular’ sino que se centra en el aspecto ritual de este arte que, en sus orígenes, era celebración comunitaria y expresión de la cosmovisión de los pueblos”.¹⁴¹ Teatro sagrado como forma consciente de ritualización, pues en todas las representaciones teatrales, y en todas las épocas hay huellas rituales.

Se mencionó con anterioridad, la incursión en el escenario de un tipo de actor específico (un chamán), sería fundamental para lograr presentar en un mismo tiempo y espacio, con una evidente distorsión temporal una manifestación teatral que, a principios del siglo XX, estaba desfasada por completo de la realidad. Sin embargo, en términos histórico-teatrales será justificada ante la necesidad primordial de regresar al origen de las primeras prácticas escénicas que Friedrich Nietzsche enlazaba con la “nostalgia por los rituales antiguos [...] recuperar la fuerza dionisiaca perdida a lo largo de los siglos”.¹⁴²

La aventurada propuesta de Artaud logró trascender el tiempo e inspirar a otros. Así en 1964 surgió el ‘teatro de vanguardia’, un fenómeno escénico cuyo principal rasgo era la negación de las reglas establecidas y la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico cuya originalidad pretendía otorgarle un renovado impulso artístico. Su musa era la figura de Antonin Artaud y su fuente de conocimiento era el texto *El teatro y su doble*.

Antes de dicha propuesta, en su justo momento histórico, Artaud estaba muy lejos de ser considerado una influencia escénica recurrente en los teatristas del naciente siglo XX. Fue necesario que sus propuestas fueran vistas desde otra perspectiva para ser consideradas valiosas.

¹⁴¹ <http://accionritual.blogspot.com/2010/01/teatro-sagrado.html>

¹⁴² Nietzsche, F. (1995). El nacimiento de la tragedia. Madrid: Editorial Alianza.

“Lo que en realidad prevalece, entre los artistas teatrales de Occidente interesados en la restauración de un teatro sagrado, es la preocupación por la forma o el aspecto ritual”.¹⁴³ Y Artaud, por su parte, soñaba con “un teatro en el que la palabra y el gesto humanos no solo se correspondan íntimamente con el lenguaje plástico y sonoro que es propio del teatro”.¹⁴⁴

Su propuesta era en exceso imponente y ambiciosa para su época, sus montajes eran exagerados, demasiado convulsos para ser comprendidos por el público y su teoría era por igual, exorbitante, demandante y muy compleja para interpretarse. En otras palabras, Artaud y su propuesta escénica estaban más allá de la vanguardia y era imposible, que en ese justo momento histórico fueran aceptados por la sociedad y los artistas de su tiempo, sin oponer resistencia alguna.

En la segunda década del siglo XXI, Eli Rozik afirmó que “el ritual es un modo de acción y el teatro un medio cultural de representación y comunicación”.¹⁴⁵ Su planteamiento es bastante claro, incluso pudiera parecer sencillo su anclaje en el plano escénico, sin embargo, el verdadero conflicto que encarna esa frase se ubica a principios del siglo XX.

Representar la contundencia de esas palabras en escena significó para Artaud un fracaso financiero y el desprecio del público; su montaje escénico proponía algo que la audiencia no estaba del todo lista, para asimilar, lo cual, se convertiría en el estigma escénico de Artaud.

A pesar de que su propuesta fue relegada, el devenir histórico teatral lo reivindicaría cuando las generaciones posteriores lo reconocieran como precursor del teatro del siglo XX, pues tuvo la seria intención de decolonizar al arte teatral occidental desde sus raíces al confrontarlo con otras prácticas escénicas como el teatro ritual.

De igual forma, todas las manifestaciones teatrales consecuentes a aquellas planteadas por Artaud, que se presentaron a partir de mediados del siglo XX buscaban reproducir aquel momento cumbre de rompimiento temporal que el mismo Artaud, anhelaba como una consolidación de aquello que él creía era en esencia el arte teatral.

Sin duda, había una gran distancia entre lo que se planteaba en su teoría escrita y aquello que se presentaba por medio de la praxis escénica. En ocasiones, las ideas se desviaban del planteamiento deseado, en otras superaba sus expectativas. El teatro que proponía Artaud, requería de cierta calibración y ajuste, lo cual, él mismo sabía, no obstante, la vida apenas alcanzó para que pudiera ver en escena, todo aquello que planteaba en sus abigarrados textos.

¹⁴³ Reyes Palacios, F. (1991). De Artaud a Grotowski. El teatro dionisiaco de nuestro tiempo. México: Colección Escenología. Pág. 24

¹⁴⁴ Reyes Palacios, F. (1991). Opr. Cit. Pág. 29

¹⁴⁵ Rozik, E. (2014). Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen. Buenos Aires: Colihue. Pág. 9.

Doce años después de la muerte de Artaud, en 1960, el polaco Jerzy Grotowski, por medio de su teoría teatral radicalizaría las aventuradas propuestas de Artaud. Sus representaciones rompían todos los moldes escénicos, su arriesgada experimentación inserta en la práctica escénica, favorecería la interacción del teatro ritual con textos dramáticos clásicos.

En 1968, Grotowski publicaría el texto *Hacia un teatro pobre* que junto a *El teatro y su doble* de Artaud, serían considerados parte de la plataforma epistémica que fundamentaría la existencia del performance de fines del siglo XX, el cual replicaba varias ideas de Artaud, quien se podría pensar, estaba demasiado avanzado para su tiempo o tal vez para su época era incomprensible su propuesta.

“En el escenario real de Artaud la *crueldad*, que aparece como una definición de la existencia en sus escritos metafísicos, no es más que un agente para intensificar la respuesta, por amplificación.”¹⁴⁶

La vinculación entre teatro ritual y teatro sagrado hubiese sido imposible sin Artaud, pues hasta este momento, pocos se habían arriesgado a realizar una ruptura temporal de semejante importancia. Si bien el teatro ritual obliga a mirar hacia el pasado, en la actualidad también es posible verlo manifestarse en comunidades que por medio de diversos ejercicios escénicos rescatan la tradición teatral indígena.

Artaud por medio de una ruptura temporal demostró que las fronteras creativas, temporales y cognitivas eran una mera invención. En el escenario de Artaud es factible ser un chamán, un actor, incluso un sacrificio. También es posible derribar los muros que nos condenan a creer en la existencia de lo imposible.

¹⁴⁶ Innes, C. *Ibidem*. Pág 78

Conclusiones

“Todo indica que el teatro, después de haberse liberado con penas y fatigas del rito y de la ceremonia, intenta desesperadamente volver a ellos, como si esta matriz de teatro sagrado fuese para él su única posibilidad de sobrevivir”.¹⁴⁷

En el plano artaudiano es asequible plantear la interacción escénica de dos modalidades teatrales cuyas aportaciones se ubican en sus respectivos universos creativos.

Por un lado, el teatro ritual se destaca “[D]esde el ademán que sustituye el lenguaje articulado, hasta la mimesis total de representación teatral, el gesto es dentro de un espacio, productor de sentido, una presencia, una materialidad significativa. La gestualidad prehispánica ritual se libera de la linealidad de un texto narrativo y permite la expresión más espontánea de un ritmo interior, corporal”.¹⁴⁸

Pese a su rasgo ancestral de manifestación pre-teatral, el teatro ritual ha procurado mantenerse indemne. En tanto que, establece un vínculo de respeto a la temporalidad de su respectiva dramaturgia, sin caer en la adaptación total, ni en la traducción vulgar.

El teatro ritual no es un espectáculo para turistas, es una manifestación escénica propia de aquellas comunidades indígenas que todavía en la actualidad la practican. A modo de herencia cultural proveniente de sus ancestros, por lo cual, su sociedad se mantendrá al margen de la interacción con fueños.

Sin embargo, como manifestación en esencia escénica, es posible representarla en un escenario actual, aunque carecería de su misticismo si los actores involucrados no pertenecieran a una comunidad indígena, en esa coyuntura dejaría de ser teatro ritual para convertirse en una representación ordinaria basada en un ritual y estaría muy lejos de ser considerada una puesta en escena de teatro ritual, ante la carencia de ciertos elementos fundamentales de su tradición.

“Desde los altos puestos sacerdotales hasta los encargados de las tareas más específicas del rito, el trabajo de escenificación se reparte entre una gran variedad de individuos especializados en el servicio de un dios determinado y a veces en tareas relacionadas con una escenificación ritual muy precisa”.¹⁴⁹ Es por ello, que no sería del todo tan simple replicar una representación de teatro ritual en la actualidad. Entre sus aportaciones más importantes se destaca que las comunidades

¹⁴⁷ Pavis, P. (1998). Diccionario de teatro. Pág. 406

¹⁴⁸ Azar, H. / Partida, A. (1992). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Pág. 25

¹⁴⁹ Azar, H. / Partida, A. (1992). *Opr. Cit.* Pág. 25.

indígenas mantienen vigente el teatro ritual por medio de constantes representaciones internas y que la comunidad permita el registro por medio de fotografías y video para dejar constancia de su existencia para las generaciones posteriores.

Por otro lado, el teatro sagrado fue una propuesta de Artaud que consideraba una forma consciente de ritualización, es decir, un teatro dentro del teatro. Si bien se realizaba un ‘sacrificio’ en escena era simbólico, pues en realidad, no se lastimaba al actor que interpretaba a la persona que sería ofrendada en escena.

El teatro sagrado sería considerado una práctica escénica única, pues requería de un manejo emocional sino controlado en su totalidad, al menos sí debería ser supervisado cuidadosamente, dado que la integridad emocional de los actores podría verse afectada. La finalidad creativa era provocar un rompimiento temporal al interactuar con elementos de otra manifestación escénica, como el teatro ritual.

Su mayor aportación es la libertad creativa que favorece una vasta saturación de elementos, en tanto sean del mismo estilo. El teatro sagrado es el antecedente artístico del performance, pues la finalidad escénica del teatro sagrado se enfoca en la corporalidad, haciendo de lado vestuarios ostentosos, se concentra en el movimiento físico del actor, carece de un texto escrito con anterioridad y se calibra en gran medida, por medio de la intencionalidad de los actores.

Se presta con facilidad para improvisar e insertar elementos inesperados, sin dañar la construcción general ni afectar el final concretado de manera previa. Se conforma de un inicio y un cierre determinados, el desarrollo es la única línea que se despliega de manera improvisada.

Se mencionó con anterioridad que el teatro sagrado no generó una reacción positiva en el público, la propuesta de Artaud en ese justo momento histórico, fue considerada demasiado aventurada en términos escénicos. Por fortuna, el público de finales del siglo XX, reaccionó bien ante el performance, que era la modalidad sublime del teatro sagrado. Su mejor versión estaba por llegar cuando surgió de las manos de Artaud.

Hoy día, ambas modalidades escénicas se desarrollan con absoluta libertad creativa, considerando las limitantes específicas de cada una, mientras el teatro ritual se conserva a resguardo de la comunidad indígena, el teatro sagrado, en su versión actualizada, se presenta en amplios espacios ciudadanos carentes de telón, pues el mejor escenario del performance es el asfalto.

Al hacer un balance del presente trabajo y de la labor disciplinar del arte teatral, es factible encontrar un equilibrio otorgado por la historia del arte teatral que se reescribe de manera incesante, ejemplo de ello es que, a mediados del siglo pasado la afirmación tajante de que el punto de arranque del arte teatral era el teatro griego, era del todo inflexible.

Dadas las diversas investigaciones realizadas en las últimas décadas del siglo XX, es posible determinar la existencia de un pre-teatro y de un proto-teatro, es decir, rebasar los linderos temporales de la historia misma para llegar todavía más lejos.

También, es importante mantenerse firme en la idea de ‘saber de dónde venimos para determinar con certeza hacia dónde vamos’ (precepto de Stanislavski), en primer lugar, para tener la claridad epistémica de que la brújula cognitiva ha sido orientada de manera correcta, pues de lo contrario, se cae en una plétora interminable. En segundo lugar, para determinar la trayectoria del objetivo de investigación sin desviar su ruta.

Al hacer una valoración conceptual del significado de las modalidades escénicas elegidas como tema de investigación, es posible afirmar que superaron las expectativas indagatorias, pues conforme avanzaba la redacción de la tesis, era necesario añadir cada vez más información al respecto para sustentar correctamente. En un momento dado fue urgente realizar una delimitación y una rigurosa selección de material, ante la saturación desmedida que comenzaba a entorpecer el avance que se había logrado. Para realizar una valoración conceptual justa, debería mencionar que fue necesario recortar, eliminar y descartar información que pretendía incorporar en un inicio y al final, fue totalmente imposible ajustar, calibrar y engarzar de manera adecuada.

En un ejercicio de autocrítica comentada, podría decir a favor que se cubrieron todos los huecos históricos posibles. En mi contra, es justo admitir que quise abarcar más allá de lo imposible y, aun así, no logré incluir todo lo que planeé en un inicio.

Entre las fortalezas más destacadas de la presente investigación se encuentra su amplio rango histórico, oscilante entre el pasado prehistórico, el pasado previo y el pasado reciente, a modo de decir, ‘el ayer, del ayer, del ayer’. El texto se intercaló con imágenes para ejemplificar de manera visual la transformación escénica y la constante evolución cultural.

Entre los alcances, se podría afirmar que el mayor de ellos, es trascender el tiempo actual por medio de su aportación epistémica y que tanto el contenido como las ideas sean propuestas plausibles que motiven al lector especializado o no en descubrir la trascendencia del arte teatral.

Si pudiera hacer una predicción respecto a ¿cómo evolucionará el futuro del teatro? La frase ideal y que mejor ilustra dicho pronóstico sería ‘Ad astra per aspera’ de Séneca, el joven. La máxima ‘hacia las estrellas por el sendero áspero’, refleja que aun cuando el futuro del teatro luzca incierto, es fundamental el esfuerzo continuo para lograr su contundente existencia.

El devenir histórico del arte teatral ha transcurrido por senderos no solo difíciles de sortear sino también empinados y desafiantes, pareciera una alegoría adecuada el mito de Sísifo, que como castigo empujaba una piedra gigantesca hacia la cima de una montaña y justo antes de llegar, la piedra se resbalaba y caía, y Sísifo retomaba el mismo recorrido, una vez más. Tal cual una disciplina artística, el escenario exige esfuerzo, entrenamiento y práctica constante, además de una perseverante búsqueda por el perfeccionamiento de la técnica, del conocimiento.

Existen una gran cantidad de ejemplos de actores, dramaturgos, directores y técnicos que no sólo fueron rechazados y desestimados por el público de su época, sino que también fueron considerados fracasos creativos, fallaron, aunque sus propuestas eran brillantes.

Artaud es referente del fracaso creativo, de cómo reacciona el público cuando considera incomprensible una propuesta. Pese a ello, también es un ejemplo de consolidación creativa y de triunfo escénico, pues sus ideas trascendieron y hoy día, se practican alrededor del globo.

Si bien es cierto, Artaud falló ante el público de principios del siglo XX, logró triunfar con la audiencia de finales del mismo siglo. Incluso ser considerado una poderosa influencia creativa para aquellos que estaban desarrollando el performance a principios del siglo XXI. Al punto de ser considerado el padre del teatro moderno.

En el mundo del arte teatral no hay peor juez que el artista mismo, la auto-crítica que ejercen aquellos involucrados con las herramientas orgánicas, suelen ser mordaces y en ocasiones feroces. Nadie peor que tú mismo para decirte que eres un fracaso escénico de colosales dimensiones. Por fortuna, el arte teatral es una disciplina que debe ser sometida al ensayo constante, al encuentro de una consolidación entre la práctica y las ideas. Y la única frase capaz de reflejar esa esencia escénica, es la de Samuel Beckett que, en aquellos momentos de vergonzoso desplome, recuerdan que hay que intentar llegar a la cima que se anhela, y escalar cuantas veces sea necesario, hasta llegar.

En el aspecto creativo del teatro, es probable que, en el futuro, aquellos grupos independientes que existen alrededor del mundo, se aventuren a realizar mancuernas inimaginables y tengan por resultado un teatro heterogéneo, cuya fusión escénica nunca antes se hubiera visto y sus resultados fueran admirables. Dignos de recordar en otro futuro, uno que se encuentre más allá del horizonte que delinea el mañana.

Frase de Samuel Beckett, exponente del teatro del absurdo.

**EVER TRIED?
EVER FAILED?
NO MATTER
TRY AGAIN
FAIL AGAIN
FAIL BETTER**

Bibliografía citada

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Azar, H. /Partida, A. (1992). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Boal, A. (1998). *Juegos para actores y no actores*. España: Alba Editorial.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- Díaz, S. (2010). *El actor en el centro de la escena. De Artaud a Grotowski*. Colección Nueva Investigación Teatral. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Donald, M. (2006). *The artful mind. Cognitive Science and the riddle of human creativity*. New York: Oxford University Press.
- Dumoulié, C. (1996). *Por una ética de la crueldad. Nietzsche y Artaud*. México: Siglo XXI Editores.
- Dunbar, R. (2007). *La odisea de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mithen, S. (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica.
- Reyes Palacios F. (1991). *Artaud y Grotowski. El teatro dionisiaco de nuestro tiempo*. México: Colección Escenología.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Ruíz, B. (2008). *El arte del actor del siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- Vitebsky, P. (2001). *Los chamanes: El viaje del alma fuerzas y poderes mágicos éxtasis y curación*. Köln: Taschen

Referencias digitales

[https://www.academia.edu/448303/Las culturas teatrales en el cambio de siglo El encuentro con la neurociencia](https://www.academia.edu/448303/Las_culturas_teatrales_en_el_cambio_de_siglo_El_encuentro_con_la_neurociencia)

<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/jeanmarie.htm>

<https://lasoga.org/la-pasion-antonin-artaud/>

<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/antonin-artaud-en-mexico>

<https://interartive.org/2013/01/teatro-y-performance>

Bibliografía General

- Adame Cerón, M.A. (2013) *Rituales y chamanismos*. México: Ediciones Navarra.
- Andrados, R.F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso de Santos, J.L. (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Edhasa.
- Araiza Hernández, E. (2016). *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*. México: Colegio de Michoacán.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Azar, H. / Partida A. (1992). *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bataille, G. (1976). *Ouvres Completes*. Francia: Gallimard, Tomo VII.
- Boal, A. (1998). *Juegos para actores y no actores*. España: Alba Editorial.
- Brook, P. (2008). *The empty space*. United Kingdom: Penguin Classics.
- Cavalli Sforza, L.L. (2003). *La evolución de la cultura*. Barcelona: Anagrama
- Clottes J. / Lewis-Williams D. (2001). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Costa, J.P. (2003). *Los chamanes ayer y hoy*. México: Siglo XXI.
- Díaz, S. (2010). *El actor en el centro de la escena. De Artaud a Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Colección Nueva Investigación Teatral. Argentina: Ediciones Corregidor
- Dissanayake, E. (1992). *Homo Aestheticus*. New York: Free Press.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- Donald, M. (2006). *The artful mind. Cognitive Science and the riddle of human creativity*. New York: Oxford University Press.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot
- Dunbar, R. (2007) *La odisea de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- Dumur, G. (1965). *Encyclopédie de la Pléiade: Histoire de Spectacles*. Vol 19. París: Gallimard.
- Durkheim, É. (1915). *Las formas elementales de la vida religiosa*.
- Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fabelo Corzo, J.R. (2016). *Teatro y estética del oprimido*. México: Colección La Fuente.
- Fagetti, A. (2007) *Iniciaciones, trances, sueños. Investigaciones sobre el chamanismo en México*. México: Plaza y Valdés.
- González Vázquez, C. (2014). *Diccionario del teatro latino*. Madrid: Akal.
- Innes, C. (1985). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica
- Harari, Y.N. (2019). *De animales a dioses*. México: Penguin Random House.

- Huxley, F. / Narby, J. (2005). *Chamanes a través de los tiempos: 500 años en la senda del conocimiento*. Barcelona: Kairos.
- Madrid Morales, E.A. (2009) *Diccionario Español - Griego*. Guatemala: Setequ.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica*. Argentina: Ediciones del signo.
- Mithen, S. (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica.
- Montelle, Y. P. (2009). *Palae performance*. E.U.A: SeagullBooks.
- Müller, H. (1986). *Hamlet Machine*. Madrid: Espacio Cero.
- Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza.
- Oliva, C. / Torres Monreal, F. (2002) *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*. México: Editorial Paidós.
- Romero, L. (2011). *Chamanismo y curanderismo: nuevas perspectivas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Ruíz, B. (2008). *El arte del actor del siglo XX*. Bilbao: Artezblai
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanislavski, K. (1995). *Un actor se prepara*. México: Diana.
- _____. (1999). *Construcción del personaje*. México: Diana.
- _____. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. España: Alba Editorial.
- _____. (2011). *El arte escénico*. México: Siglo XXI Editores.
- Veloza Martínez, V. (2011). *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática*. Bogotá: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Vol. 6. N° 2.
- Vitebsky, P. (2001). *Los chamanes: El viaje del alma fuerzas y poderes mágicos éxtasis y curación*. Köln: Taschen.