

Teatro y mito, hacia una hermenéusis escénica

MANUEL CRUZ*

e-mail:manuel.cruz.vazquez@gmail.com

Recepción: 21-06-06

Aprobación: 12-07-06

RESUMEN

Ahondar en las diferentes mitologías y en las múltiples simbolizaciones, a través del análisis de diversos autores, podemos contar con vastas visiones de las concepciones sagradas que el hombre ha desarrollado para comprender el mundo. Todo lo que significa y da sentido a la existencia es un asunto complejo de abordar, ya que cada cultura cuenta con una perspectiva de lo sagrado, pero también existen coincidencias de sentido o significación. La complejidad de abordar los procesos del imaginario está precisamente en hablar de lo inefable, de lo inasible, de eso que está sin estar, pero que le da sentido al ser, y que nos lleva a seguir buscando las mediaciones que permiten renovarnos.

En general, podemos decir que el mito es una constante en todo el derredor del mundo, como la manifestación de una necesidad interna del ser humano, un instrumento de pensamiento mágico por excelencia, que da cauce a la celebración religiosa original del hombre, que reactiva los mecanismos que nos dan la posibilidad de desarrollar un proceso de individuación y de reconocimiento de nuestras resonancias cósmicas a través de los procesos escénicos, su simbolización y su sentido y de cómo pueden ser éstos una herramienta fundamental para la comunicación, tratando de explicar sus procesos desde la hermenéutica simbólica que media los cruces contemporáneos de las diferentes ciencias humanas en torno al lenguaje y su sentido.

* Manuel Mauricio Cruz Vázquez (1963). Actualmente es titular del taller de teatro participativo del Museo Universitario del Chopo desde 1991 a la fecha. Es conductor del programa radiocibernético performances que se transmite por www.performancias.com de junio de 2006 a la fecha. Titular del taller de dramaturgia performativa de los talleres para actores profesionales del foro Shakespeare de septiembre de 2007 a la fecha.

Propongo una hermenéutica escénica que podemos definir como la interpretación de los lenguajes de construcción escénica, primordialmente simbólicos, así como sus procesos de construcción, donde convergen el teatro, los mitos, el rito, los símbolos, la literatura, la sensopercepción y el performance, con los que se trabaja para revelar las configuraciones simbólicas que inciden en cada creador durante sus procesos creativos, así, la hermenéutica escénica es el arte de la teoría de interpretación escénica.

Hoy, el teatro se comprende cada vez más como un objeto distinto del texto dramático, reconociéndose que su signo básico ya no es la palabra y que debe ser entendido como polisémico, ya que contiene una pluralidad de significados en sus mensajes, independiente de la naturaleza de los signos que lo constituyen como unidad signífica estática. La interacción teórica que se puede obtener de la hipótesis que haga el receptor como interpretador de un sentido (la *receptio*), el marco comunicativo de la transferencia signífica de las estructuras (el *semion*), el hallazgo de un sujeto que dimensiona una ontología textual (la hermenéutica) y la multifuncionalidad de los sistemas literarios (la sistemidad), como nociones previas a la composición de un entramado teórico-práctico en el nivel comparatista, supone la posibilidad efectiva de avanzar en una metodología de gran rendimiento teórico, al mismo tiempo que se proporciona una deseada transversalidad conceptual como principio de funcionamiento a todas luces integrador y sobredimensionador de la ciencia escénica actual.

Palabras clave: teatro, mito, rito, símbolo

ABSTRACT

Going deep into different mythologies and multiple symbolisms, through analysis from several authors we have many perspectives about sacred conceptions developed by mankind in order to understand the world. All that means and gives sense to existence is a complex issue to be approached because each culture has its own perspective of what sacred is; however there are also coincidences in sense and significance. The complexity of dealing with the processes of imagination is precisely talking about what ineffable and elusive are; what is not been there but what brings sense to the being and is taking us to continuing searching the mediations that help our renew. Overall, we can say that myth is a constant around the world. Like a manifestation of an inner need

from a human being. An instrument of magical thinking of excellence, which drives towards the original human religious celebration; which reactivates the mechanisms that give us the possibility to develop a process of individuation and recognition of our cosmic resonances through the research on processes scenic, symbolization and its sense, and how these can be a fundamental tool for communication trying to explain its processes from symbolic hermeneutic than intercede contemporary crossings from different human sciences around language and its sense.

I propose a scenic hermeneutic which can be defined as the interpretation of scenic construction languages, primarily symbolic as well as its construction processes, where drama, myth, ritual, symbols, literature, and sense perception and performance converge. With these elements a research is conducted to expose the symbolic configurations that affect every creator during their creative processes, thus scenic hermeneutic is the theatrical interpretation of art theory.

Nowadays, theatre is increasingly understood as a different object from the dramatic text, acknowledging that its basic sign is no longer the word and that should be understood as polysemous, as it contains a plurality of meanings in their messages, regardless of the nature of signs that make it as a unit static sign. The interaction theory that can be obtained from the assumption made by the receiver as a sense interpreter (*receptio*), the communicative context of the transfer of the signic structures (*semion*), the discovery of a subject that constructs an ontology textual (the *hermeneusis*) and multifunctionality of systems literary (*sistemidad*), as notions prior to the composition of a theoretical and practical fabric in the comparative level, implies the possibility of effective move in a high-yielding theoretical methodology, while provides a desired cross conceptually and working principle clearly integrator and more potential of science today.

Key words: theathuer, myth, rite, symbol.

*La gente que quiere afrontarse va al teatro
porque ha perdido la misa.
Habiendo perdido su contacto con Dios,
el hombre moderno necesita un ceremonial.*

ALEJANDRO JODOROWSKY

Hablar de teatro y mito es una empresa inagotable ya que se pueden encontrar tantos antecedentes como culturas han existido en el mundo, por lo que en la presente exposición tan sólo abordaremos tres destacadas culturas que nos permitirán conocer el inseparable vínculo conformado entre el teatro y el mito: la hindú, la griega y la prehispánica.

El redescubrimiento de sus fuentes nos llevó a detenernos en los antiguos orígenes del teatro ya que nos interesa el redescubrimiento del carácter ritual del origende éste. Aun cuando en el teatro hindú no había una manifestación en un preciso sentido de culto, como era el caso del teatro griego y el prehispánico, sus raíces cuentan con un acentuado carácter cosmogónico.

Lo que es un hecho es que el teatro desde su origen, cuando teatro y rito eran la misma cosa, cuando las artes aún no se dividían entre sí, y formaban parte de la vida cotidiana, las artes representacionales se constituían como un instrumento esencial de la comunicación humana. Las celebraciones rituales no sólo cumplían con la función de comunicar al hombre con las fuerzas sobrenaturales, sino que además eran los espacios en donde a través de símbolos y acciones rítmicas se transmitía todo su acervo sociocultural de generación en generación. Eran espacios de encuentro, de comunión, encaminados a propiciar, periódicamente, un sentimiento de armonía entre ellos y la naturaleza.

Revisar la historia no escrita del teatro es remontarse a la historia misma de la humanidad, ya que en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas no es propiedad de ninguna raza, periodo o cultura en particular. Fundamentalmente, es un medio de expresión, a través del cual se reproduce y celebra el mundo, en el que indiscutiblemente subyace lo más profundo del rito, que es el más certero de los vehículos de comunicación que ha existido.

Una historia completa del teatro implicaría un número importante de volúmenes y demandaría una extensa contribución de expertos

en diversos temas como la literatura, la historia y la arqueología, la psicología, la sociología, la antropología y la religión, entre otras. Sin embargo, nuestro propósito en este trabajo es mostrar brevemente los temas de los que partimos para la construcción de nuestra propuesta teatral, la forma en que el teatro constantemente se transforma, se desarrolla, entra en crisis y redescubre sus fuentes.

Al abordar estas tres culturas se pueden mostrar las analogías con que cuenta el hecho escénico, no nos adentramos en los procesos del actor, ya que éstos son motivo de otro estudio.

Empecemos pues, el recorrido con el teatro hindú en donde es posible darse cuenta de la importancia que el hindú otorga a la actividad teatral, al ver que su tradición religiosa no está desligada de la vida diaria, y denomina *lila* a la actividad creadora de Brahma en el momento de concebir al mundo. *Lila* es el vocablo sánscrito para “obra teatral”, por lo que el mundo se considera el escenario de una “obra” divina, en la que los hombres actúan gracias a la fuerza dinámica y rítmica del karma (la acción o sea el drama). “Sin embargo, el gran lila no es más que una ilusión llena de dramáticas pruebas y constantes obstáculos que finalmente deben ser superados por el alma, para unirse con la realidad esencial de Brahma, quien deseó que el hombre se diera cuenta de esto, y comunicó sus enseñanzas a través de los textos sagrados, llamados Vedas”.¹

Según la tradición hindú el primer tratado de arte dramático lo compuso el dios Brahma (y eso demuestra el alto concepto que tenía del teatro la India antigua) y, cediendo a las instancias de los dioses, el creador del mundo agregó a los cuatro ya conocidos un quinto Veda consagrado al teatro y llamado Natya-Veda, obra divina que no fue comunicada a los hombres. Pero el santo sabio Bharata, que dirigía en el cielo las representaciones de las apsaras (ninfas celestiales) y que unía así a sus conocimientos teóricos una experiencia consumada, resumió la sustancia del Natya-Veda en una especie de enciclopedia en verso llamada Natyasastra, (Natya=drama/Sastra=ciencia) gracias al cual los poetas terrenales pueden componer dramas perfectos.²

Es en el Rig Veda donde aparecen las primeras estructuras literarias en las que los diálogos de los personajes definen la acción.

¹ Antonio. Prieto e Yolanda Muñoz (1992), González *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas, p. 107.

² Lévi Sylvain, citado por Juan Miguel de Mora en *Bhavabhuti. El último lance de Rama*, México, UNAM, p. XXII.

Sylvain Lévi asegura: “és imposible leer la mayoría de estos himnos sin imaginarse una especie de espectáculo dramático”.³ También nos comenta que en el periodo védico las artes alternativas del teatro se encontraban muy desarrolladas. Aun cuando el Sama Veda era una sencilla adaptación musical de los versos del Rig Veda, exigía un profundo y estricto estudio de la música litúrgica. Es innegable que contiene diálogos dispuestos como en cualquier obra de teatro. “En este ritual védico también se pueden identificar escenas dramatizadas con episodios singulares y algunas veces burlescos.”⁴ Gran parte de estos rituales contaban con todas las características de una representación teatral pero sin un texto literario, de la misma manera como se originarían siglos después las fiestas dionisiacas. Más aún, los orígenes del antiguo teatro de la India arrojan otras evidencias en los misterios krishnaítas.

Patañjali habla de estas representaciones en honor de Krisna en el siglo II antes de nuestra era. Pero si en el siglo II antes de nuestra era Krisna es ya el mismo Visnu en el *Bhagavad-Gita*, su culto [es entonces] varios siglos anterior y si Patañjali hablara de los misterios krishnaítas doscientos años antes de nuestra era nos lleva a concluir que estos se representaron por lo menos a lo largo del primer milenio antes de nuestra era.⁵

“Como quiera que sea es un hecho aceptado la existencia de los misterios krishnaítas como antecedentes del teatro hindú propiamente dicho”.⁶

A partir de las anteriores evidencias podemos concluir que el origen del teatro hindú es claramente más antiguo que el griego, ya que Téspis, su legendario creador, vivió en el siglo VI antes de Cristo, varias centurias después de la presencia de los misterios krishnaítas, unos mil quinientos años antes del nacimiento de Esquilo. El mito del origen del teatro que nos cuenta el *Natyasastra* es uno de los tratados teatrales más antiguos

³ Lévi Sylvain, citada por De Mora Juan Miguel en *Bhavabhuti*. El último lance de rama. p. XXII.

⁴ Louis Renou, y Jean Filliozat, citada por De Mora Juan Miguel en *Bhavabhuti*. El Último Lance de Rama, *op.cit.*, p. XVI.

⁵ Andzej, Grawro Ski, citada por De Mora Juan Miguel en *Bhavabhuti*. El Último Lance de Rama. *op.cit.*, p. XVII.

⁶ Esnoul, citada por De Mora Juan Miguel en *Bhavabhuti*. El último lance de rama, *op.cit.*, p. XIX.

del mundo. Data al menos del siglo III a.C. y su primer capítulo cuenta la historia del nacimiento del drama.⁷

MITO HINDÚ DE LA CREACIÓN DEL TEATRO⁸

En antaño, en tiempos en que la Edad de Oro fue reemplazada por la Edad de Plata, los hombres eran adictos a los placeres de los sentidos y se dejaban llevar por sus malos instintos; habían conocido los celos y la cólera, y su felicidad estaba mezclada de tristeza; en aquellos tiempos los dioses, encabezados por el gran Indra, se aproximaron a Brahma y le dijeron:

Queremos un objeto de representación que sea audible y también visible. Los Vedas, los cuatro libros sagrados, no pueden ser oídos por aquellos que han nacido intocables, nosotros te rogamos redactes otro Veda que pertenezca por igual a todas las castas.

Así sea, les respondió; y luego de haber despedido a los dioses, meditó y trajo a su memoria los cuatro libros sagrados.

Luego pensó: voy a hacer un quinto libro sagrado sobre el teatro, sirviéndome de los libros históricos. Mostrará la ruta hacia la virtud, la riqueza, la gloria; contendrá buenos consejos morales, guiará a los hombres del futuro en todas sus acciones; será enriquecido por la enseñanza de todos los tratados y pasará revista a todas las artes y a todos los oficios.

Con sus recuerdos de los cuatro libros sagrados, Brahma hizo así su tratado sobre el teatro (Nathya-Veda). En él incluyó los fundamentos del texto, la música, la puesta en escena y los sentimientos.

Después que el santo y omnisciente Brahma hubo así creado su tratado del teatro, dijo a Indra: los libros históricos han sido compuestos por mí. Tú los vas a transformar en obras de teatro y harás que los dioses actúen. Transmite este tratado del teatro a aquellos dioses que sean diestros, instruidos, hábiles para hablar y habituados a trabajar duro.

Al oír estas palabras de Brahma, Indra se inclinó ante él, juntó las manos y respondió: Oh, el mejor y el más santo, los dioses no son capaces, ni de recibir y defender tu tratado sobre el teatro ni de comprenderlo ni de utilizarlo. Ellos

⁷ De Mora Juan Miguel, en Bhavabhuti, *El último lance de Rama*, p. XXII.

⁸ *Revista Máscara*, año 1, no. 1, septiembre de 1989, p. 6, traducción de Yalma-Hail Porras.

son ineptos para todo lo que sea teatro. Pero los sabios que conocen los misterios de los libros sagrados y que cumplieron sus votos son capaces de defender este tratado del teatro y de ponerlo en práctica.

A las palabras de Indra, Brahma le dijo: Bharata, hombre sin pecado tú eres, con tus cien hijos, quien deberá servirse de este tratado del teatro.

Para obedecer a esta orden, Bharata estudió el tratado del teatro de Brahma y pidió a sus hijos que también lo estudiaran y practicasen. Luego asignó a cada uno de sus hijos los diferentes papeles que les convenían.

Bharata se preparó para ofrecer una representación en la cual habían diferentes estilos dramáticos: lo poético, lo grandioso y lo patético.

Entonces regresó a ver a Brahma y, después de inclinarse, le informó de su trabajo. Brahma le pidió a Bharata que incluyera en la representación el estilo gracioso y que le dijera cuáles eran los objetos que permitirían la introducción de este estilo.

Bharata contestó a Brahma: Dame los objetos necesarios para poner en práctica este estilo gracioso. Y en el momento en que vio la danza de Shiva, comprendió que su estilo gracioso era el apropiado para el sentimiento erótico. Requiere de bellas ropas, de suaves figuras de danza, sentimientos, estados emotivos y su alma es la acción. Este estilo no puede ponerse en práctica convenientemente por los hombres, si no es con la ayuda de las mujeres. Entonces Brahma creó a partir de su espíritu las ninfas capaces de embellecer el teatro y se las confió a Bharata para la representación.

Por sugerencia de Brahma, un músico y sus discípulos, se emplearon para tocar los instrumentos musicales y los músicos celestiales se comprometieron a cantar. Así, después de haber abrazado el arte dramático sacado de los libros sagrados, Bharata se acercó, con sus hijos y sus músicos a Brahma y le dijo, juntando las manos, que el arte dramático estaba ahora listo y le pidió sus órdenes.

A estas palabras, Brahma replicó: un tiempo muy favorable para la representación de una obra ha llegado. El festival de Indra acaba de comenzar; sítete del tratado sobre el teatro para este evento. Bharata se fue a ese festival en honor de la victoria de Indra en el combate en que se derrotaron a los enemigos de los dioses. En este festival, donde los dioses llenos de alegría estaban reunidos en gran número, Bharata pronunció al comienzo la santa bendición llevado sobre las palabras de todas las partes del discurso; después imaginó una imitación de la situación en la cual los dioses vencieron a sus enemigos. En la representación figuraban altercados, tumultos, miembros cortados y cuerpos traspasados.

Brahma y los otros grandes dioses estuvieron satisfechos de la representación, y dieron a Bharata toda clase de regalos en testimonio de la alegría que llenaba sus espíritus (...) Los otros dioses presentes en esta asamblea, diferentes por el nacimiento y por el mérito, dieron a sus hijos los discursos adaptados a sus diferentes papeles, que eran de estados emotivos, de sentimientos, de forma física, de movimientos armoniosos y de robustez de miembros, o bien de ornamentos magníficos.

Pero cuando comenzó la representación, que mostraba la derrota y la muerte de los enemigos de los dioses; estos enemigos, que si bien no habían sido invitados, habían venido al teatro empujados por los espíritus malévolos, dijeron: nosotros no queremos ver esta cosa dramática, no queremos que la representación continúe. Y los malos espíritus, sirviéndose de su poder mágico, paralizaron la palabra, el movimiento y la memoria de los actores.

Viendo este insulto, Indra se puso a meditar para encontrar la causa de la interrupción de la representación. Se dio cuenta de que, rodeados por todos lados de los malos espíritus, el director, sus actores, ninfas y músicos, estaban rendidos, insensibles e inertes.

Entonces, con los ojos brillantes de cólera, golpeó a los malos espíritus que se encontraban en el teatro. Cuando éstos se hubieron retirado, los dioses felices dijeron: Oh Bharata, tú tienes ahí un arma divina con la cual todos aquellos que quieren destruir una obra son batidos.

Pero enseguida, cuando la obra estaba lista y el festival de Indra se reanudó, los malos espíritus, celosos, comenzaron de nuevo a aterrorizar a los actores.

Bharata se aproximó a Brahma y le dijo: Oh el más santo y el mejor de los dioses, los malos espíritus están decididos a impedir esta representación dramática; enséñame los medios para protegerla.

Entonces Brahma dijo a su arquitecto que construyera cuidadosamente un teatro del mejor tipo. Brahma lo visitó y dijo a los otros dioses: ustedes deben cooperar para la protección de las diferentes partes de este teatro y de los objetos necesarios para la representación dramática. El dios de la luna protegerá la construcción principal; los guardianes de los mundos, los edificios adyacentes (...) El gran Indra mismo se estableció al lado del escenario (...) En la sección alta se colocó Brahma; en la segunda Shiva, en la tercera Vishnu, en la cuarta Kartikeya y en la quinta los otros dioses poderosos (...) Brahma mismo ocupó el centro de la escena. Por esa razón es

que se adorna el teatro con flores al comienzo de cada representación.

Entre tanto, los dioses en persona dijeron a Brahma: tú debes apaciguar los malos espíritus por un método de conciliación. Es necesario, de entrada, aplicar este método, enseguida hacer regalos; después, si no sirven para nada, crear división entre los enemigos; y en fin, si hace falta, recurrir a las expediciones punitivas.

Al escuchar estas palabras de los dioses, Brahma llamó a los malos espíritus y les dijo: ¿Por qué quieren impedir la representación teatral? (...) Ellos respondieron: el conocimiento del arte dramático que has introducido por primera vez a los hombres, según el deseo de los dioses, nos ha puesto en situación desfavorable y lo has hecho por el interés de los dioses. No debiste hacerlo, tú que eres el padre del mundo entero y nuestro también, tanto como de los dioses.

Brahma respondió: cesen su cólera, abandonen su tristeza. Yo preparé este tratado del teatro, el cual determinará la buena y la mala suerte de los dioses y de ustedes; así como también tendrá en cuenta los actos y las ideas de los dioses y de ustedes.

En el teatro no habrá representación exclusiva de los dioses o de ustedes. El teatro será la representación del mundo entero. Se hablará del deber, del juego, del dinero, de la paz; de risa, de los combates, del amor y de la muerte. El teatro enseñará el deber a aquellos que lo ignoran, el amor a aquellos que aspiran a tenerlo. El teatro castigará a los malos, aumentará la maestría de aquellos que son disciplinados, dará coraje a los cobardes, energía a los héroes, inteligencia a los débiles de espíritu, sabiduría a los sabios (...) El teatro que invente será una imitación de las acciones y las conductas de los hombres. Será rico en emociones variadas y describirá diferentes situaciones. Las acciones que relate de los hombres serán buenas, malas o indiferentes. Dará coraje, diversión, felicidad y consejo a todos (...).

No habrá sabiduría máxima, como tampoco ciencia, arte, asunto, procedimiento o acción, que no se encuentre en el teatro.

Es por esto que imaginé el teatro como el lugar donde se reunieran todas las ramas del saber, las artes y las acciones más variadas. Así, ¡oh malos espíritus! Ustedes no deben tener cólera alguna contra los dioses, porque la imitación del mundo es una regla del teatro.

El mundo estaba hundido en la infamia moral. La gente se había convertido en esclava de pasiones irracionales. Había que encontrar nuevos medios —“agradables a la vista y al oído y también

edificantes”–, que provocaran el resurgimiento de la humanidad. Por eso Brahma, el Creador, combinó elementos de los cuatro vedas para formar un quinto texto, el Veda de la Interpretación. Encargan el nuevo Veda a Bharata, un ser humano, que con la ayuda de sus cien hijos y algunos danzantes celestiales enviados por Brahma, montó la primera obra. Los dioses contribuyeron con entusiasmo al aumento de las posibilidades expresivas del nuevo arte.

La obra que presentó Bharata trataba del conflicto entre los dioses y los demonios, y celebraba la victoria definitiva de los dioses. La producción encantó a los dioses y a los hombres. Pero no a los demonios. Así que usaron sus poderes paralizando la representación de los actores.

Todo concluyó en un acto de violencia, por lo que Brahma, el Creador, se acercó a los demonios y les dijo: el drama es la representación del estado de los tres mundos e incorpora los objetivos éticos de la vida –los espirituales, los seculares y los sensuales–, sus alegrías y sus penas. No hay sabiduría, ni arte, ni emoción que no se encuentre en el teatro.

El discurso de Brahma sobre el teatro se convierte así en la esencia del mito.

Este es un texto reverenciado, escrito para instruirnos en el arte y las técnicas de la producción teatral, y que habla de la representación primigenia en la historia de la humanidad. El propio Creador, junto con otros dioses, ninfas celestiales y actores entrenados, se implicaron en el proyecto. El resultado debería haber sido un éxito clamoroso. Sin embargo, se nos dice que fue un desastre.

Este mito señala una característica esencial del teatro: cada representación –aunque esté cuidadosamente creada– conlleva en sí misma el riesgo del fracaso, de la ruptura y, por tanto, de la violencia. Una representación en vivo requiere, como mínimo, un ser humano interpretando y otro observándolo, y eso ya es una situación cargada de incertidumbre.

ORIGEN DEL TEATRO GRIEGO

Respecto del origen del teatro griego, los investigadores no logran ponerse de acuerdo, José Vara nos dice en su libro, *Sófocles: tragedias completas*,⁹ que las argumentaciones que Aristóteles proporciona son ambiguas y

contradictorias respecto del nacimiento de la tragedia al decir, por un lado, que la tragedia tendría un origen serio que emana de la evolución de los antiguos “ditirambos” o composiciones en honor de Dioniso, y, por otro lado, dice que proviene del género satírico, lo que nos lleva a suponer que su origen se sustentaba en elementos de burla.

Sin embargo, se coincide en que las tragedias se originan en la celebración anual de los cantos en honor a la muerte y resurrección de Dioniso (dios “nacido dos veces”: la leyenda mitológica nos cuenta una doble génesis de Dioniso). “Los cantos de los machos cabríos” eran coros de sátiros danzarines, dirigidos por un entonador o Corifeo que interpretaba el canto dionisiaco o “ditirambo”. Coro y Corifeo realizaban un “agón” de palabras, música y baile. Con el tiempo, se fueron añadiendo al coro actores-recitadores, a los que se les denominaba “hipócritas”. Esta evolución del enfrentamiento entre Coro y Corifeo, así como la introducción de un argumento heroico, es lo que llevará al nacimiento de la tragedia clásica. Más tarde Nietzsche llegaría a afirmar que la tragedia nace del espíritu de la música.

Podemos ver entonces que lo que sí parece absolutamente claro para todos es que el origen de la tragedia griega está indiscutiblemente ligado al culto de Dioniso. Teatro y mito son una mancuerna inseparable en Grecia y para dar una idea más clara refiero un fragmento del libro *La vida cotidiana de Grecia...* de Robert Flacelière en el que nos dice: “todo lo dramático estaba ligado al culto del dios Dioniso.⁹ En su honor se representaron en la Grecia clásica las tragedias. En la Atenas del siglo V las representaciones, los agones o certámenes trágicos tenían lugar en primavera, entre el 11 y el 13 del mes de “Elafebolión” (este mes correspondía aproximadamente a la segunda mitad de marzo y a la primera de abril. El nombre del mes derivaba del epíteto elaphjbolos “cazadora de ciervos”, que se daba a la diosa Artemisa), con ocasión de las llamadas “grandes dionisias”, aunque había otras fiestas dionisiacas de menor importancia hacia diciembre o enero, con el fin de probar el nuevo vino: las “lenceas” o “pequeñas dionisias”, en las que se hacían representaciones de comedias. Pero era en las grandes dionisias o dionisiacas donde se representaban tragedias y, sólo en segundo plano,

⁹ José Vara Donado (1991), *Sófocles: tragedias completas*, Madrid, Cátedra, pp. 9-27, 179-238

¹⁰ Robert Flacelière (1989), *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Madrid, Temas de Hoy, pp. 250-276.

comedias o dramas satíricos. Estas fiestas se inauguraban con una procesión, en la que un sacerdote representaba a Dionisos montado en una especie de “carro-barco”. Acompañaban el cortejo flautistas y sátiros. Tras esta procesión se sucedían varios días de carnavales. Después venían tres o cuatro días de actividades teatrales en los que se representaban las obras de los tres o cuatro poetas seleccionados por un tribunal de la ciudad. Durante estos días, cada autor representaba forzosamente tres tragedias unidas por el tema entre sí (una “trilogía”), y un drama satírico (una representación dramática que, por su desenfado y broma, servía de descanso a la sucesión de tragedias). El encargado de financiar todos los gastos que implicaba la representación de las obras de cada uno de los poetas escogidos era el Corego, una especie de mecenas de familia acaudalada. El último día solía representarse una comedia.

MITO GRIEGO DE LA CREACIÓN DEL TEATRO

El mito griego nos cuenta que tras acabar las guerras de Titanomaquia, en las que Zeus y los Olímpicos se enfrentaron y vencieron a los Titanes, Zeus fue coronado como Dios Supremo. El día de la coronación, Zeus, queriendo ganar los favores de un amor imposible, se dirigió a un lugar donde no pudiera ser encontrado ni interrumpido. Este breve tiempo de ausencia fue suficiente para que Jápeto, uno de los Titanes vencidos, saliera de las profundidades en que se había ocultado, y desde donde, con paciencia y cuidado, había venido rumiando su temible venganza. La venganza era simple, pero titánica: exterminar a todos los dioses del Olimpo y terminar así con su dominio, acabando con el mundo y con sus habitantes. Los dioses, al enterarse de las amenazas de Jápeto, fueron en busca del único ser capaz de vencerlo. Pero, nadie sabía dónde encontrar a Zeus. Jápeto se preparaba en una profunda caverna, bajo una montaña dorada, haciendo alianzas con otro grupo de seres oprimidos por el régimen del Olimpo: los Gigantes.

Los dioses, desesperados y con un miedo casi humano por no encontrar a Zeus, realizaron una asamblea extraordinaria, y fraguaron un plan: combinar la gracia y el amor de Afrodita, la magnífica poesía de Apolo, la lucidez y enorme gala artística de Atenea, con la exuberancia de Dioniso y el candor de Hefesto, para dar origen a la Actuación.

Actuación fue enviada a la caverna donde se reunían los subversivos conspiradores. Jápeto y los Gigantes al verla quedaron encantados, absortos por el encanto y la fascinación, ensimismados con el gracioso quehacer que Actuación improvisó, realizando la más maravillosa actuación de la que se tenga memoria.

Este fue el drama originario del primer teatro de los tiempos que Actuación ejecutó. Risas y lágrimas se presentaron entre los espectadores al contemplar tanta majestuosidad, y es aquí de donde emerge el verdadero origen de las máscaras¹¹ del teatro y de los géneros. Aquella noche todos los géneros se dieron cita en el escenario; todos y cada uno, en magnífica plenitud, en perfecta armonía; todos, en un sutil y exquisito orden que permitía degustar todos y cada uno de los géneros, a la perfección, en una misma obra. Zeus, que ya había sido informado de los planes de Jápeto y los Gigantes, llegó a la caverna donde Actuación mantenía de tal manera embelesados a los rebeldes que ni siquiera alcanzaron a comprender por qué razón eran aniquilados de una vez y para siempre. Público involuntario de la escenificación de Actuación, pagaron las entradas a la primera y mejor performance actoral del universo al más alto precio.

Se cuenta que esa noche Actuación tenía figura de mujer. Había salvado al Olimpo y al mundo. Los dioses, satisfechos de su creación y conscientes del poder que habían desatado, decidieron que lo más seguro y grato para todos sería que, cada determinados años –y nadie sabe cuántos, pero cada tanto en la Historia–, el don de la Actuación fuera recibido de manera innata por algún mortal, para la gloria eterna de los dioses y para el regocijo y entretenimiento de los mortales. Artemisa

¹¹ Al lado de un thimaterion están representadas tres máscaras dionisiacas, apoyadas sobre franjas rocosas donde se dispone un lienzo. A la izquierda aparece en primer plano una máscara de Dioniso con barba, peinado arcaico con largos bucles hasta el hombro y una diadema; en segundo plano, en bajorrelieve, hay una máscara de una mujer joven con peinado arcaico parecido al de Dioniso, coronado por una *Stephane*, que se puede identificar con Ariadna. La escena está caracterizada además por la añadidura de atributos dionisiacos, un *tirso* y una *lira*.

La pieza es bastante similar a la anterior en cuanto a esquema y estilo, que subrayan la expresividad y la mímica de las máscaras, así como la caracterización de la tipología teatral expresada por los complejos peinados representados con refinada precisión en sus detalles. Museo Capitolini, Centrale Montemartini, Roma, número de inventario: 2 128 mármol, 30x44 x 6 cm. Roma, de la domus de Fulvio Plautiano en el Quirinal, primera mitad del siglo I d.C.

decidió entonces depositar el don divino de la Actuación donde todos pudieran verlo, pero que muy pocos fueran capaces de alcanzarlo y lo depositó en el brillo mismo de la Luna.

Cada determinado tiempo, ese brillo de la Luna, portador del don actoral, encontraría su perfecto espacio en el alma de algún mortal digno de merecerla.

Este mito remite al origen pagano de la actuación. Dice Camus: “¿Cómo no iba a condenar la Iglesia semejante ejercicio en el actor? Repudiaba en este arte la multiplicación herética de las almas, la orgía de emociones, la pretensión escandalosa de un espíritu que se niega a no vivir más que un destino y se precipita en todas las intemperancias. Proscribía en ellos esa afición al presente y ese triunfo de Proteo que son la negación de todo lo que ella enseña. La eternidad es un juego. Un espíritu lo bastante insensato para preferir una comedia ya no puede salvarse. No hay compromiso entre el “en todas partes” y el “siempre”. De ahí que ese oficio tan despreciado pueda dar lugar a un conflicto espiritual desmesurado. ‘Lo que importa —dice Nietzsche— no es la vida eterna, sino la eterna vivacidad’”.

TEATRO PREHISPÁNICO

Pasemos ahora al teatro prehispánico, al ritual y su ceremonia en los que se pueden distinguir un par de elementos primordiales en la secuencia de la representación, uno de estructura y otro de dispositivos que lo conforman. No hubo un teatro religioso, pero los elementos utilizados en las ceremonias rituales son connotaciones evidentemente teatrales que pertenecen al campo de la representatividad entendida, ésta sí, como un espectáculo.

Las grandes ceremonias de sacrificios rituales entre mayas y aztecas en honor al Quinto Sol, los diversos rituales tanto orgiásticos como de petición para la buena cosecha, así como las jocosas representaciones realizadas para el entretenimiento aunados al significativo florecimiento de la poesía dramática, nos permite acercarnos a las diversas expresiones colectivas que servirían de sustento para la conformación del teatro precolombino. Con estos antecedentes, podemos hacer una aproximación al teatro náhuatl, maya e inca, desde sus más representativas obras.

Hacer un acercamiento a los distintos géneros literarios del continente americano antes de la Conquista, nos lleva a tener presente la particularidad de la literatura en una cultura que no contó con una escritura fonética sino

pictográfica en la que el acervo artístico y literario que quedó plasmado en códices fue en su mayoría quemado por los conquistadores y los que lograron llegar a nuestros días son de difícil interpretación. De tal suerte que la información con que se cuenta únicamente remite a documentos en diversas lenguas que algunos tlacuilos lograron escribir para preservar los sagrados poemas, ya fueran épicos, líricos o educativos.

Fue el gran sentido místico y religioso inundado de ritos y ceremonias lo que caracterizó a la América prehispánica.

Todos los cronistas coinciden en que estas culturas conjugaban el mito, la historia, la realidad y los sueños, en majestuosas ceremonias en honor a sus dioses, gobernantes y héroes.

Desde las más simples tareas, hasta los más sagrados actos, contenían una carga de ritualidad que les daba una cualidad que iba más allá de la simple expresión de un hecho determinado, así, el nacimiento, la adolescencia, la iniciación sexual, las bodas, la muerte y todos los ciclos que marcaran un cambio trascendente eran acompañados por la comunidad en ceremonias rituales; de la misma manera lo hacían para actos sociales importantes, en la preparación de los barbechos para la siembra y su cultivo, y de muy especial manera, en las peticiones para el buen combate y las ofrendas a los dioses.

Buscar la trascendencia no era una banal práctica filosófica individual, muy por el contrario, se hacía presente en todos sus actos rituales, en las majestuosas celebraciones en las que toda la comunidad era espectadora y partícipe, ya que a través de ellas podían establecer un vínculo con lo sagrado. Música, baile y danza estaban siempre presentes en las creaciones poéticas líricas, épicas o dramáticas como muestra de la ancestral necesidad de otorgarle a la palabra una ritualidad indisoluble, en la que el canto se conjugara con la sonoridad de los instrumentos musicales y la estética representación corporal.

Estos rituales preservaban la memoria colectiva que otorgaba trascendencia a la vida social y política: es la simbolización, la representación mágica, la permanente sacralización del cosmos, es celebración para reinventar el mundo. El origen del teatro ceremonial no coloca al hombre como centro del universo como hace el teatro occidental, sino al contrario, es paradójicamente objetivo, ya que en él se formulaban recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en beneficio del hombre.

No atribuyeron a los dioses los rasgos y cualidades de los hombres, sino que los propios hombres se simbolizan como fuerzas esenciales del tiempo. Es el hombre transmutado en Dios, y no el Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro prehispánico.

La ritualización del mito no es sólo su representación, sino también es la eficaz reactualización de las fuerzas con las que el hombre provoca los cambios del mundo a través de los dioses. Cuando se entona un poema y se ejecuta la danza, al ritmo de los tambores acompañados por las flautas y las ocarinas, se inunda de magia el artístico acto de lo sagrado.

La memoria cultural de los pueblos no se resigna, ni cede ante el arrebato de sus dioses y creencias, sino que las hace subsistir en manifestaciones como el teatro, por medio de la representación simbólica. Lo mismo podemos decir de los ritos y ceremonias que pese a la persecución cristiana lograron sobrevivir en poemas dramáticos, cantos sagrados, épicos y religiosos que aún hoy se siguen celebrando en las diversas fiestas de los pueblos, y en las que podemos distinguir la innegable presencia de lo teatral, como es el caso de la danza del palo volador, el juego de la pelota y el baile de los gigantes entre los mayas, emanados del *Popol Vuh*, o los rituales religiosos de sentido militar como el Huarachico de los quechuas en honor a Huari –dios de la virilidad–, o las fálicas danzas que se realizan en muchos pueblos sudamericanos, así como los festivales quechuas de Acataymita, que poseen un fuerte contenido erótico.

Los rituales religiosos fueron el sustento esencial para el surgimiento y desarrollo de la poesía dramática, Ángel María Garibay nos dice al respecto:

[...]Difícil es hallar en la historia de los cultos religiosos un ritual más complicado y aparatoso que el de los antiguos mexicanos[...] Si el término teatro dice referencia a la contemplación de los ojos, había aquí una vistosa serie de espectáculos, que eran solamente soporte de la música instrumental y del canto. Aquí y allá percibimos los vestigios de la farsa. En este punto, como en tantos otros, fue la emoción religiosa la que creó el espectáculo y la literatura que en este espectáculo se encarnaba.

Garibay concibe el evento religioso como un factor determinante para el proceso de lo ritual, que es el impulso indiscutible para la creación dramática, ya que en éste se representaba la ritualidad.

En lo que se refiere a nuestra cultura prehispánica, también contamos con una acentuada actividad ritual con características teatrales aún cuando “no existe un registro documentado que nos permita reconstruir integralmente el fenómeno dramático náhuatl antes de la conquista. Sabemos que dicho fenómeno existió y existe. Por un lado, la documentación espera impaciente la mano de los especialistas, y por el otro, fenómenos de teatro/rito náhuatl que han subsistido hasta nuestros días, necesitan ser reivindicados y tomados en cuenta como es el caso de la danza conchera”.¹² Aunque en apariencia la danza conchera no parece relacionarse con el teatro, es un rito vivo que nos brinda la posibilidad de apreciar la teatralidad de la cosmovisión prehispánica.

Sin embargo, gracias a las descripciones hechas, tanto por fray Bernardino de Sahagún como por fray Diego Durán sabemos de la existencia de varios cantares en la literatura náhuatl en los que había un coro, el sacerdote y un cantor.

Por otra parte, Miguel León-Portilla distingue cuatro etapas del teatro prehispánico que

si bien coexistieron hasta los tiempos de la Conquista parecen haber hecho su aparición de manera sucesiva. Estas cuatro etapas son:

1. Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas de honor de los dioses;
2. Las varias clases de actuaciones cómicas y de diversión ejecutadas por quienes hoy llamaríamos titiriteros, juglares y aun prestidigitadores;
3. Las escenificaciones de los grandes mitos y leyendas nahuas;
4. Los indicios conservadores acerca de lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar.¹³

Estas son tan sólo algunas descripciones de las características teatrales con que contaban las celebraciones prehispánicas que nos permiten acercarnos a su origen.

¹² Nicolás Núñez. (1988) *Teatro antropocósmico*, México, SEP, p. 43.

¹³ Miguel León-Portilla, citado por Sten, María (1982), en *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Universidad Veracruzana, p. 32.

El teatro prehispánico que cuenta ya con todas las características antes mencionadas de la representación tradicional,

tiene algo más que lo distingue de modo especial: es un teatro en que se reflejan las raíces de la conducta humana; teatro, espejo del hombre y de su mundo; espectáculo religioso que al mismo tiempo es una fuente inapreciable para los estudios antropológicos, que permite descubrir la filosofía de aquella sociedad, sus mitos, el Olimpo de sus dioses, su cosmología, su astrología, su magia y sus ritos.¹⁴

Las obras prehispánicas más acabadas en la cultura náhuatl fueron el *Rabinal Achí* y el conjunto de poemas dramáticos plasmados en los Cantares Mexicanos, en la cultura quechua *Ollantay*, aun cuando existen dudas de su autenticidad prehispánica. Existe también investigación puntual y confiable acerca de otras obras procedentes de manuscritos del siglo XVIII, pertenecientes a cosmogonías y representaciones muy antiguas de la realidad histórica, aunque de compleja estructura se mantienen en la memoria colectiva que se siguen representando hasta nuestros días, como la *Tragedia del fin de Atahualpa y Chayanta* en la cultura quechua, o como ya mencionamos el baile de los gigantes que se celebraba en el Festival de los Elotes, y que está basada en el *Popol Vuh*, pieza que aún es representada por los indios chortis, aunque con grandes influencias del cristianismo, en el que se asimilan las figuras de Goliat como dios del mal y David como dios del bien.

Los héroes de la obra son los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, quienes enfrentan a los gigantes Vucub Caquix, Zipacná y Cabracán y los Señores de Xibalbá.

La principal obra del teatro maya así como del teatro prehispánico, es el *Rabinal Achí* o El varón de Rabinal, tragedia épica en la que se renueva el ceremonial de los sacrificios de los guerreros, de cierta complejidad en su estructura dramática pero principalmente en lo referente a los modos de petición y caballerosidad entre los personajes. El varón de Rabinal, el varón de los Queché y el jefe Cinco Lluvia simbolizan las distintas formas del poder político y militar.

La conservación simbólica de este ritual es sumamente significativa, ya que se transgrede la estructura misma de la obra al convertir al varón de los Queché –prisionero supuestamente vencido– en vencedor, cuando fuerza al jefe Cinco Lluvia a que sea él quien realice su ejecución, para

¹⁴ *Ibid*, p 33.

preservar su honor y condición de guerrero, es decir, aceptando por voluntad propia su conversión en Dios para trascender el mundo de lo histórico.

Los incas contaban con dos géneros teatrales claramente distintos: el wanka, de carácter histórico para rememorar la vida y hazañas de los reyes y el aranway, que se distinguía por abordar los asuntos cotidianos y ligeros, que sirvieron para preservar gran parte de la historia de los incas y de su identidad cultural y que eran realizados por comediantes a los que se les llamaba pukiskulla, llamallama.

Su obra teatral más conocida es *Ollantay*, que luego de la rebelión de Túpac Amaru en 1781 fue prohibida por su mensaje revolucionario y se implantaron severas condenas para quien osase acudir a la representación. Se sabe también de otros dramas salvaguardados por los quechuas de Perú y Bolivia: la Tragedia del fin de Atahualpa y Uska Paukar.

En *Ollantay* se asimilaron diversas características del teatro europeo, aunque conservando un alto grado de la identidad cultural inca.

En esta obra básicamente se cuenta un drama amoroso y guerrero. *Ollantay*, héroe del Antisuyo y caudillo de los hombres de la sierra, se ha enamorado de Cusi-Cuillur (Estrella), hija de Pachacútec, *Ollantay* solicita la mano de Cusi-Cuillur pero Pachacútec se la niega, provocando que *Ollantay* se rebele contra el poder de Pachacútec; al regresar a *Ollantaytambo*, su pueblo, es proclamado rey de los Andícolas. Tiempo después, en un descuido *Ollantay* es apresado y llevado al Cuzco, Pachacútec ha muerto y su hijo Tupac-Yupanqui ha heredado el trono; Tupac-Yupanqui desconoce la historia de su hermana con *Ollantay*, por lo que lo perdona y lo nombra segundo en mando del imperio, como jefe del Cuzco.

Estrella había tenido una hija que le valió el repudio de su padre y la reclusión en el Ayahuasi, la Casa de las Vírgenes del Sol; su hija Ima Sumaj, condenada a vivir también ahí, descubre que una mujer sufre, y sin saber que es su madre, intercede por ella con Tupac-Yupanqui, quien al comprobar el deplorable estado de su hermana, la perdona y hace los arreglos necesarios para reunirla con *Ollantay*, en un final melodramático de evidente influencia occidental.

Estos antecedentes del teatro prehispánico nos permiten comprender cómo las celebraciones rituales, así como las grandiosas ceremonias de nuestros ancestros, privilegiaron una visión objetiva del mundo donde

el mito era la realidad y el hombre el único protagonista aglutinador del sentido creador; que se sacrifica y adora a sus dioses para immortalizarse en ellos; descubriendo así, cómo las escenificaciones teatrales que se originaron en la cultura de estos pueblos resguardaron la memoria más antigua de lo sagrado y de lo profano en una formidable simbiosis en que el arte no se fracturó ni sirvió para dividir al hombre entre el objeto representado y la representación misma, sino conservó la unidad primigenia que simbólica y efectivamente integra la realidad y la fantasía.

Entre el teatro tribal, ritual o colectivo, no existe una separación entre actor y comunidad. Tanto espectadores como actores intercambian papeles constantemente. La cualidad sustancial del rito está en su capacidad de transformación, en conseguir una unidad que no se verá debilitada gracias a que no está encaminada a asignar roles, sino a revelar que potencialmente cada uno es el otro (conmina a ver al otro como sí mismo).

Los mitos, los ritos y los símbolos han sido una constante en la actividad escénica como herramienta fundamental de expresión en los diferentes procesos de creación escénica. Las diferentes propuestas de los investigadores y renovadores del teatro, propiciaron nuevos lenguajes escénicos con los cuales se fueron nutriendo paulatinamente los procesos y las investigaciones para transformar la creación de espectáculos y no puede negar ni desligarse de la estructura y simbolismo de su origen. Justo la presencia recurrente de estructuras mítico-rituales y simbólicas es lo que llevó a detenernos en los antiguos orígenes del teatro para reconocer la indiscutible permanencia de estas estructuras como vehículo de comunicación. Veamos ahora cómo se ha manifestado esta presencia simbólica, haciendo un breve recuento de las propuestas que marcaron distintos momentos de la historia del teatro.

Alfred Jarry, finales del siglo XIX (1896), parte de su teoría de la “Patafísica”, “Ciencia de las Soluciones Imaginarias”, su premisa se basa en que lo que percibimos como nuestro mundo es tan sólo una construcción mental, por consiguiente, no hay una verdadera distinción entre percepción y alucinación. La “Patafísica” trata de lo particular en lugar de lo general, actúa basada en el principio de la unidad de los opuestos, define la forma externa como esencia en forma auténticamente simbolista y se vuelve así, un medio de describir “un universo que puede –y tal vez debe– ser considerado en lugar del universo tradicional que conocemos”.

La intención de Jarry no consistía en la simple presentación de una realidad sustituta, sino en obligar a cada espectador a imaginar la suya propia; Jarry aplica al público una “perturbación razonada de los sentidos” como alguna vez pidió Rimbaud.

El enfoque de Jarry es demasiado confuso, por una parte, su intención es la protesta satírica y, por otra, trata de crear un teatro abstracto. Sin embargo, el verdadero aporte de Jarry para renovar el teatro se encuentra en su llamado a lo irracional en el nivel presocial de la mente. Esta propuesta fue posteriormente recogida por Artaud.

En 1909 el actor y director ruso Konstantin Stanislavsky se convierte en el primer gran renovador del teatro al formular un medio para adiestrar a los actores con una técnica que les permitiera trabajar en la construcción de sus personajes, quedando así como la imagen central de todos aquellos que con su trabajo buscan cuestionar la ortodoxia teatral, para devolverle al teatro su sentido original de confrontación y movimiento. Stanislavsky se convierte en el primer gran renovador del teatro al formular un medio para adiestrar a los actores con una técnica que les permitiera trabajar en la construcción de sus personajes, quedando así como la imagen central de todos aquellos que con su trabajo buscan cuestionar la ortodoxia teatral, para devolverle al teatro su sentido original de confrontación y movimiento. Convencido de que el cometido del actor no se agota en el escenario; sino que, por el contrario, siempre es actor, siempre busca la manera de transformar, modificar y superar la realidad que vive; y lo que le ayuda a buscar esta especie de puente entre verdad y emoción, entre historia y crónica, entre individuo y colectividad, es la fuerza de la imaginación simbólica.

Stanislavski se acercó a los objetivos psicológicos del drama ritual: un instante en que se vive con pureza, honestidad e intensidad una realidad extracotidiana “como si” en verdad se fuera un dios, un espíritu o una fuerza sobrenatural, pero, sobre todo, con la capacidad de transmitir estas emociones al espectador, de tal forma que también participe de la magia de esa otra realidad. Esto es, la manera en que se utilizan las herramientas simbólicas del rito para deshacer el anquilosamiento de una actuación falsa, mecánica, o simplemente exhibicionista.

En 1917 Vsevolod Meyerhold discípulo de Stanislavski, toma como punto de partida el “teatro simbolista”, y elimina del espacio teatral los

palcos, las candilejas y los decorados, hasta dejar el lugar con el aspecto de una gran bodega vacía, con un escenario desnudo en el fondo.

El teatro de Meyerhold estaba basado en lo que llamó la “convención consciente”; es decir, el consenso general que surge cuando se recurre a símbolos que todos conocen, Meyerhold señalaba: “Estilizar significa exteriorizar la síntesis de todos los medios de expresión posibles; se trata de reproducir los caracteres específicos escondidos que encierra una obra de arte”. El teatro de “convención consciente” busca eliminar las barreras entre el público y la escena; retoma el principio religioso popular del teatro que permita la armonía entre la imaginación del actor y la del público. Dicho de otra manera, Meyerhold es uno de los pioneros en proponer una teoría teatral sustentada en el retorno al rito como una posibilidad para hacer más auténtico el proceso de comunicación en escena, además de ser también de los primeros en reconocer la necesidad de que el público ya no sea pasivo.

En 1931 Antonin Artaud proponía “un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, para abandonar la psicología y narrar lo extraordinario e inducir al trance”. Intenta restaurar en la escena un espacio y tiempo definitivamente rituales, trascendentes, simbólicos. Elimina las palabras para expresar los mensajes, no sólo se trata de comunicar emociones, sino también situaciones extracotidianas que revitalizan la espiritualidad del hombre y le devuelven su capacidad no sólo de sentirse un mortal, sino parte de un plan divino, fuera de la banalidad de la rutina diaria. Llama a la reconstrucción simbólica propiciada por una comunión entre actores y audiencia.

En 1947 Julián Beck funda su Living Theater y su Teatro Libre, los cuales se basan en la influencia que tienen los colores sobre las personas, en la sabiduría del I Ching, en el viaje físico espiritual de Kundalini, en la fuerza energética de los chacras, en la visión del mundo de los chassidim, y en la cábala, para cargar de energía al cuerpo parte por parte, ideando rituales, movimientos, sonidos, visiones y cadencias que conducían a los actores y al público al trance en una situación a-espacial a un teatro libre en el que cada quien vive su propio mito y con el que puede crear después su realidad.

En 1959 el polaco Jerzy Grotowski junto a Ludwik Flaszen experimentaba con actores y público, tratando de construir una nueva estética teatral. Grotowski quería crear un ritual secular moderno, a sabiendas de que los rituales primitivos son la primera forma del drama.

A lo largo de sus investigaciones, fue dejando constancia de distintos periodos de experimentación.

En 1962 El español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor deciden servirse de la palabra “pánico” para denominar su propuesta escénica. Aunque no hay una claridad en el porqué de la utilización de la palabra pánico, nos atrevemos a aventurar que tiene que ver con Pan = Dios e Ico = Icono por lo que Panicono sería la imagen de Dios, es decir, el símbolo. Un ejemplo:

En la escena los enamorados se bañaban en litros de aceite y vinagre; al “padre” le extraían una a una todas las vísceras, a un toro incluyendo el sexo y los testículos, éstos eran fritos por alguien en una sartén y luego eran ofrecidos al público como bisteces; la “sádica” azotó realmente al “masoquista” hasta convertir su espalda en pura llaga; todo el teatro fue llenado con cientos de pollitos recién nacidos, culebras, tortugas, pajaritos, palomas, ocas, carne de buey. Un toro sedujo a la princesa mientras la rociaba de espuma emergida de uno de sus cuernos frotados por la mano de la damisela. Una orquesta de rock tocaba fortísimo y en ocasiones se paraba para dar paso a la más melancólica melodía: los cantos de una boda judía. Un perro se suicidó en escena, seis bailarinas se bañaron realmente en escena, un auténtico poeta afeitó los vellos del pubis de su esposa. Todo esto tenía un argumento de base, pero se dio la libertad a todos para crear. ¿Había renacido el dadaísmo?, ¿era Artaud?, ¿o era el teatro del absurdo? La historia se repetía. Dyonisos, una vez más, empaquetaba las uvas rezumantes de la locura y transitaba gozoso.

En 1963 surge el Firehouse Theater con Sidney Walter a la cabeza y con el firme propósito de encontrar nuevas vías para comunicar reglas y ritmos para posibilitar en el público una participación rápida y directa, llegando a plantear el Week- end Theater, en donde el público vivía con ellos 24 horas. Tal vez lo más destacado de su trabajo se encuentre en su obra cuyo largo título es: *Misa para actores y público sobre la pasión y nacimiento del doctor John Faust, de acuerdo con el espíritu de nuestro tiempo*. Al terminar la obra se invitaba a los espectadores a una celebración llamada “impulsos faustinos”: en ésta los actores lavaban las manos de los espectadores y conminaban a éstos a hacerlo con otros, hasta el punto que cada espectador se convertía en sacerdote;

tras el lavado se realizaban juegos sensoriales, conforme se comprendían las reglas del juego, los actores paulatinamente abandonaban el lugar, el público se quedaba sin la guía de los actores y se llegaban a quedar de 20 minutos hasta dos horas. Es evidente la carga simbólica con que cuenta este ejemplo.

Para 1964 aparece el Odin Teatret bajo la dirección de Eugenio Barba que comienza justo donde terminó Grotowski. Barba se abre a las experiencias teatrales de otros teatros, no para mezclar las distintas maneras de crear espectáculos, sino para buscar los principios similares a partir de los cuales el teatrista encuentre sus propias simbolizaciones. Se trata de encontrar una experiencia común entre los distintos sistemas y métodos utilizados por los teatros de diversas tradiciones.

En 1967 Richard Schechner funda el Performance Group. Schechner trabaja con ejercicios psicofísicos asociativos, explora en los cinco sentidos, en el rito y en la música, busca el enfrentamiento entre el texto y la improvisación, entre el espacio escénico y la representación, entre los actores y los personajes. El Performance Group invita al público a subir al escenario y desnudarse, a desinhibirse, desarrollando con esto un teatro de terapia. Schechner enfatiza la incuestionable importancia de recuperar el sentido original del drama como acción, igual que lo propusiera Stanislavski. El hecho escénico debe provocar eventos, situaciones vivas e inmediatas, es la proyección del concepto escénico como un suceso conformado en torno a actos artísticos que serán coherentes en función de la información que les rodea. Lograr esto significa profundizar en las tradiciones del mundo donde una representación es un arte, un entretenimiento, un ritual, una tradición educativa, un manifiesto político, una sátira social, es la revitalización del folklore, la historia y la cultura la interminable búsqueda de la simbolización.

En 1975 Nicolás Núñez propone un teatro antropocósmico con la idea de estructurar eventos de experiencia directa, desarrollando sus búsquedas en el terreno rito/teatral con el fin de elaborar dispositivos de teatro participativo. Sin duda, Núñez es uno de los más importantes renovadores de la escena nacional, ya que sus investigaciones abrieron la posibilidad de reconectarnos con nuestra cosmovisión y descubrir la identidad teatral de México. Los montajes realizados por Nicolás son un verdadero pretexto para ponernos en contacto con una especie de ritual contemporáneo, sus montajes son instrumentados para propiciar situaciones que le devuelva a nuestro organismo su capacidad de ser la

caja de resonancia del cosmos que auténticamente es, restaurando así la unidad perdida (el símbolo).

HERMENÉUSIS ESCÉNICA

La hermenéusis escénica explica sus procesos desde la hermenéutica simbólica. Hermenéutica significa “expresión” “traducción” o “interpretación”. La hermenéutica simbólica trata de mediar los cruces contemporáneos de las diferentes ciencias humanas en torno al lenguaje y su sentido. “Historia de las religiones, antropología, filosofía de las formas simbólicas, filología, lingüística, estética, historia del arte, etcétera, todas estas disciplinas confluyen en un campo interdisciplinario a partir del cual se intenta comprender el mundo del hombre a través de sus configuraciones simbólicas.” Es decir: la hermenéutica “Explica unos enunciados analizándolos mediante otros enunciados” (Eliade). La tarea de la hermenéusis es dar razón a la comprensión. Dar con la dinámica de la comprensión es entender cómo sucede la interpretación.

La “hermenéutica” es filosofía, ciencia y arte a la vez. El significado de “hermenéutica” alude a algo “oculto”, “que no se puede ver a simple vista” o “que no se puede acceder desde el exterior”, algo que no todos pueden ver, un secreto celosamente guardado.

Los símbolos, mitos, leyendas y ritos son comunes en todas las tradiciones de las civilizaciones antiguas. En todas existe una sabiduría innata, con la que comunicaron sus intuiciones y semejanzas con el mundo a través de sus símbolos.

La más reciente de las interpretaciones tiene que ver con la posmodernidad a la que podemos concebir desde la óptica de Lyotard, quien no la ve como un proceso aislado de lo “moderno”, sino como el entrecruce de las múltiples visiones que ha dado la modernidad y que al paso del tiempo más que volverse caducas se incorporan a la visión contemporánea conformando una complicada red de vínculos que en algunos casos son paradójicos.

Lo antes dicho no pretende caracterizar a la posmodernidad, ya que como también señala Lyotard, la definición y la totalidad son concepciones de la modernidad, sin embargo, este planteamiento nos permite tener un diálogo con el quehacer escénico desde la posmodernidad.

El teatro ha desarrollado infinidad de métodos, sistemas y concepciones para su realización, sin que sea posible reconocer a ninguno como la guía, ya que cada nueva concepción se va cerrando sobre sí misma, negando un axis guía, lo que hace más complicado reconocer un origen común, pero además, cada nueva concepción se erige como el eje guía de las concepciones teatrales.

En una visión de la posmodernidad como el fenómeno cultural que se construye a partir de la convergencia de las diversas y paradójicas expresiones de la modernidad, nos encontramos con que el teatro no se aborda de una forma única y universal. Existe un sinnúmero de concepciones teatrales: teatro independiente, teatro de grupo, tercer teatro, teatro comunitario, teatro de búsqueda, teatro de vanguardia, teatro experimental, teatro laboratorio, teatro popular, teatro taller, teatro de investigación escénica, teatro urbano, teatro antropológico, teatro político, teatro contestatario, teatro danza, teatro del silencio, teatro social, teatro juvenil, teatro amateur, teatro estudiantil, teatro proletario, teatro popular, teatro infantil independiente, teatro comercial, teatro de arte, teatro de vecindades, teatro callejero, teatro antropocósmico, teatro indígena. Y a estos habría que agregar que el teatro cuenta con sus particularidades en cada región del mundo. No existe un paradigma teatral universal sino una inmensa diversidad de paradigmas, sólo definibles justo por su diversidad. El anterior listado nos muestra claramente el proceso de saber que ha desarrollado el teatro. Esto ha impedido hacer un alto que permita una profundización consistente de cada concepción, impidiendo la tan necesaria reflexión que requieren las diversas prácticas teatrales en cuanto a la forma en que las concebimos.

Este cúmulo de conocimiento nos lleva a pensar, inevitablemente, en cómo el paradigma moderno ha concebido al conocimiento, sin la conciencia de la multiplicidad de símbolos, signos y códigos, impidiendo el acercamiento del saber de otras disciplinas por la creencia de que el conocimiento sólo puede darse en las áreas particulares de cada disciplina, resistiéndose a incorporar aportaciones que no emanarán de la disciplina misma.

Para nuestros propósitos acuñamos el término hermenéusis escénica que es la interpretación de los lenguajes de construcción escénica, primordialmente simbólicos, así como sus procesos de construcción, donde convergen el teatro, los mitos, el rito, los símbolos,

la literatura, la sensopercepción y el performance, con los que se trabaja para revelar las configuraciones simbólicas que inciden en cada creador durante sus procesos creativos, así la hermenéusis escénica es el arte de la teoría de interpretación escénica.

La propuesta de la hermenéusis escénica es el trabajo interdisciplinario que permita el acercamiento de otras disciplinas supuestamente alejadas que al converger nos permite revelar panoramas que de otra manera no habríamos descubierto. Esta posibilidad que puede ir desde la etiología a la fisiología cerebral, pasando por la arqueología y filosofía, propiciará no sólo un vínculo interdisciplinario sino transdisciplinario.

Es necesario organizar y distinguir la articulación de los fundamentos y conocimientos que se generan en el proceso de significación en las distintas manifestaciones artísticas, ya que de esta manera se podrá considerar a cualquier disciplina artística como una forma de conocimiento.

Realizar una hermenéutica eficaz para las propuestas escénicas nos exige que dejemos hablar a los signos y símbolos para descubrir su sentido. Los símbolos se dan a través de imágenes concretas que evocan y hacen surgir significados imposibles de ser comprendidos directamente. “Es a través de los símbolos que se da la epifanía, la trascendencia a través de una proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo, no es algo que se pueda explicar de forma racional; ocurre en la intimidad del alma, y no se reduce a la comunicación o transmisión de un saber preestablecido” (Durand). Los elementos, el aire, la tierra, el agua y el fuego, van a ser la materia prima de estas búsquedas de la hermenéusis escénica, de la razón. Los conocimientos a través de la hermenéutica requieren de un ordenamiento básico para el proceso creativo, puesto que al ordenarlo, surge una serie de lecturas que al ser aplicadas sobre una determinada técnica, se convierten en un material infinito para cualquier manifestación artística, develándose la diferencia entre ambos campos del conocimiento.

El criterio de la trama narrativa ya no permite percibir las múltiples articulaciones inherentes a la representación teatral, la catarsis ya no opera como norma exclusiva para medir la relación que se establece entre el actor y el espectador. El teatro ha dejado de tener por objetivo contar una historia única y lineal. Ahora se trata de exhibir la existencia para compartirla.

El teatro ha evolucionado naturalmente del representar al presentar. Esto nos lleva a una especie de teatro posdramático, por un lado, y al

teatro de la repetición, por otro. Para el primero, dejar de representar para ahora presentar, exige un proceso creativo de montaje en el que ante todo se estimulen los sentidos más que comunicar un sentido, esta propuesta es claramente un intento de propiciar una experiencia ontológica, trascendente, ya no con un sentido, sino con significación, para lo cual el símbolo se vuelve indispensable y la hermenéutica su herramienta imprescindible. Hablar de teatro posdramático es hablar de un teatro después del drama o al lado del drama, es decir, estamos hablando de un teatro sin drama. En un contexto posmoderno, observamos, por una parte, el fin de la historia lineal contada en una misma consecución temporal y, por la otra, el decremento y la inestabilidad de los microrrelatos locales que aunque en apariencia son entidades cerradas también se arquetipan erróneamente, lo que nos lleva hacer un serio cuestionamiento del enfoque semiológico y a pensar en un trabajo hermenéutico del espectador, con base en lo que éste percibe durante el hecho escénico, realiza un recuento personal de lo que vio, luego, con este recuento conforma una interpretación, una suerte de lectura idiosincrásica sobre sí mismo y sobre el lugar que ocupa en el mundo, hace una simbolización. La contradicción se da justamente porque a pesar de ya no existir fundamentos ideológicos comunes ni la posibilidad de intercambiar lecturas a priori, se crea una continuidad entre todos los participantes del hecho teatral que trata del ser y de sus cualidades trascendentales.

Para el segundo significa una nueva manera de concebir el hecho escénico para entonces aspirar a repetir la vida misma (dando como un primer resultado la aparición del performance). Se trata, dice Deleuze, de “hacer del movimiento mismo una obra de arte, sin interposición; sustituir signos por representaciones inmediatas; inventar vibraciones, rotaciones, gravitaciones, danzas, saltos que almacenen directamente al espíritu. Y es claro que esto sólo se puede conseguir a través del símbolo. En coincidencia con Deleuze, Natalie Sarraute nos dice:

“esos movimientos están en el origen de nuestros gestos, de nuestras palabras, de los sentimientos que manifestamos, que creemos experimentar. Parecen constituir la fuente secreta de nuestra existencia. Mientras hacemos estos movimientos, ninguna palabra —ni siquiera las del monólogo interior— los exprime, produciendo en nosotros sensaciones muchas veces intensas pero breves.”

Y podríamos agregar: trascendentes, significativas, simbólicas. Es la vuelta al origen, o como diría Nietzsche el eterno retorno.

La hermenéusis escénica propone una experiencia real que trabaja con la presencia del otro, sin imponer una forma de ver, sino invitando a la creación idiosincrásica para restablecer cierta continuidad entre los seres resistiéndonos a la apropiación de la imagen, apelando a la singular forma con que contamos para mostrar la desnudez de la existencia humana frente a un grupo de personas reunidas para compartir esta desnudez.

Hoy, el teatro se comprende cada vez más como un objeto distinto del texto dramático, reconociéndose que su signo básico ya no es la palabra y que debe ser entendido como polisémico, ya que contiene una pluralidad de significados en su mensaje, independiente de la naturaleza de los signos que lo constituyen como unidad signica estática. La interacción teórica que se puede obtener de la hipótesis que haga el receptor como interpretador de un sentido (*la receptio*), el marco comunicativo de la transferencia signica de las estructuras (*el semion*), el hallazgo de un sujeto que dimensiona una ontología textual (*la hermenéusis*) y la multifuncionalidad de los sistemas literarios (*la sistemidad*), como nociones previas a la composición de un entramado teórico-práctico en el nivel comparatista, supone la posibilidad efectiva de avanzar en una metodología de gran rendimiento teórico, al mismo tiempo que se proporciona una deseada transversalidad conceptual como principio de funcionamiento a todas luces integrador y sobredimensionador de la ciencia escénica actual.

Tal vez estemos en la transición que comienza a cerrar el círculo, en el principio fue el rito, le siguió el teatro, ahora la transición es hacia el performance. El círculo se cerrará cuando se pase nuevamente al rito. Este ciclo es la muestra irrefutable del indiscutible vínculo entre teatro y mito, que nos permitirá recuperar la fiesta dionisiaca, para romper las barreras entre espectador y actor, donde todos seamos necesarios, todo sea real y en donde nadie sea público. Las formas rituales más utilizadas en todos estos procesos son los ritos de paso, en los que la separación de los participantes de su contexto anterior es básica. Dicha descontextualización se da a través de la privación y desorientación sensorial. Estos actos simbolizan un cambio en la naturaleza y en la integración física a un nuevo contexto. La esencia de un rito de paso es la de la participación física y emocional en una serie de hechos presentes, con los que se intenta cambiar la naturaleza

de los participantes haciéndolos cómplices de un acto trascendente, a través de situaciones de acción directa, con medios irracionales, a menudo sumamente perturbadores: en términos filosóficos la iniciación equivale a un cambio básico de la condición existencial; el espectador llegará al final de su viaje-espectáculo iniciático dotado de un nuevo ser totalmente distinto del que poseía antes de vivir las experiencias que el espectáculo le brindó como posibilidad de iniciación; se ha convertido en otro, ha resimbolizado su percepción. Lo que con el tiempo puede resultar más productivo es el retorno a las “raíces”, al explorar la naturaleza de la percepción misma, y el intento de extender la gama de la comunicación hasta un nivel instintivo y subconsciente que nos lleve de regreso a los niveles presocial y “primitivo” del hombre, y a un nivel catártico de experiencia escénica que puede ser una válida forma contemporánea de tragedia; esta empatía que une al espectador con el artista crea un grado de participación emocional que es posible lograr mediante el uso de situaciones arqueosimbólicas que reafirman el potencial espiritual del hombre ante un universo hostil, pero esto sólo se dará cuando la evolución de las formas escénicas nos lleven de nuevo al rito.

Es por esta ontologización de las artes escénicas que es urgente el desarrollo de una hermenéusis escénica que nos ayude a replantear eso que se ha llamado catarsis, ese conmoverse, esa comunión, eso inefable que surge entre dos, esa epifanía, ese devenir que se experimenta en el hecho escénico y que no es otra cosa que el símbolo.

Mi propuesta es recuperar la experiencia sagrada dentro de una estructura dramática contemporánea que actualice nuestra relación con el cosmos. Para entender esta propuesta el siguiente cuadro puede ayudar a su comprensión:

Mientras que la historiografía del teatro nos da como orden: rito, mito, épico, teatro, mi propuesta lo invierte; teatro, épico, mito, rito.

El rito es energía pura, energía que no podemos comprender, ya que no se ajusta a los márgenes de nuestra comprensión. Para poder conformar una imagen de esta energía pura la traducimos como un mito, ahora ya no es una fuerza invisible, ahora se estructura con una característica sagrada, se ha transmutado en deidad, en mito. Al pasar al nivel épico deja de ser una identidad divina y se transforma en héroe, es en este nivel donde el héroe realiza hazañas. En el último nivel ya no hay hazañas, ahora hay impulsos emocionales, el héroe se ha convertido

en un simple mortal, en un actor del teatro del mundo, es así como la academia nos plantea que funciona la historia del teatro.

La hermenéusis escénica hace el recorrido en sentido contrario, con la estructura teatral vamos en la búsqueda de nuestra conformación humana y sus complejas reacciones emocionales intentando encontrar los caminos que nos muestren qué clase de animales somos, tanto en el entrenamiento como en los montajes demandamos de los participantes acciones heroicas tanto para él como para con los otros y poder así pasar a un nivel épico como héroes de nuestra trama, la repetición de estos actos nos pone en contacto entonces con la divinidad que todos llevamos en nuestro interior y nos permite descubrir nuestra sacralidad y estructurar nuestro propio mito, es entonces que se experimenta la energía pura que nos da la posibilidad de realizar un rito.

Hoy, hay una gran necesidad de encontrar las sendas que nos permitan religarnos con lo sagrado de manera personal sin intermediarios, con dispositivos que permitan un tiempo y un espacio para uno mismo, ese espacio en el que se puede tener contacto con lo inefable.

Autores como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Frazer, Toynbee o Víctor Turner coinciden en que el ritual está ligado al teatro desde el origen de los tiempos. Es el cooriginador de las festividades de las religiones del mundo. Por otro lado, McLuhan y Toffler señalan que las características dramáticas del rito/teatro son una eficiente vía para satisfacer en el futuro una de las necesidades vitales del hombre contemporáneo: la necesidad de acción. Pero de una acción de profundo contacto interno secular.

El teatro que propongo retoma las estructuras míticas, las características teatro/rituales de los mitos de iniciación. Pero es sólo a través de la exploración y la vivencia como podemos constatar si vamos por buen camino.

Todos los procesos los conformo con la característica fundamental del rito: muerte / renacimiento y entre éstas el umbral, el viaje, la crisis, la confrontación y la reintegración, sin hacer énfasis en ninguna corriente religiosa, aunque sí rescatando la certeza de que hay una sacralidad latente en donde cada participante parte de su propia concepción individual de lo sagrado para volverse cómplice de esta propuesta, secular, pero sagrada, que es un intento por volver a hacer del teatro un acontecimiento colectivo, más cercano a su origen, más arquetípico, más sagrado.

Es un intento por brindar una experiencia irrepetible, en la que el espectador no es tan sólo un testigo más de lo que sucede delante

de él, sino que es parte de la trama en la que pueda vivir algo único, intransferible, que no sólo sucede ante él, sino con él.

Es el intento de recuperar el sentido ceremonial del espectáculo; la integración y armonización de lenguajes como el recitado y la danza; es la exigencia de procesos depurados por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu; es la concepción perfeccionista y ascética del arte que exige del actor el rigor para dominar todos los gestos y su simbología inherente; el carácter sagrado, mítico del espectáculo.

Grotowski expresó en una ocasión que si a Artaud le fascinó el teatro balinés fue debido a que no alcanzó a comprender el significado de sus signos. Lo cual parece cierto. Las nuevas teorías sobre la percepción estética –que podemos perfectamente aplicar al arte de la escena– nos advierten que todo arte sin penumbras, sin sugerencias veladas, sin misterio, carecerá de interés, no golpeará nuestros sentidos ni cuestionará nuestros hábitos. Occidente, nos lo advertían los simbolistas, ha gastado sus signos, ha agotado sus interpretaciones, o ha creado barreras y censuras al ejercicio libre de los creadores.