



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

EL ACTOR CRUZA LAS PUERTAS DEL TEATRO
Hacia una reinscripción de la dimensión ritual en la creación teatral

Tesis para optar al título de licenciatura en Historia

VICENTA PESUTIC GARCÍA

PROFESOR LUIS BAHAMONDES

12 de Diciembre de 2012

*A mi madre y a mi padre, por esta aventura que,
como dijera alguien una vez en un hermoso homenaje a Roberto Bolaño,
“poco importa si es preliminar o culmine”.*

Agradecimientos: a mi querido profesor escolar Álvaro Figueroa, Felo, por convencerme de que esta locura de la Historia valía la pena y, sobre todo, servía para algo; a mi profesor Luis Bahamondes por su rigurosidad (si no, imposible, como se dice) y paciencia; y, en fin, a todos aquellos otros maestros que en mi paso por la Universidad alimentaron ese extraño espacio del espíritu que nos empuja, muchas veces contra nosotros mismos, a crear conocimiento.

TABLA DE CONTENIDO

1-Introducción	4
2-Objetivos de la Investigación	7
3-Justificación de la Investigación	8
4-Marco Teórico	10
5-Marco Metodológico	20
6-Diseño Entrevista	25
7-Capítulo I: “El Foyer”	26
-La Incertidumbre.....	26
-Las Supersticiones.....	28
-Una Tradición.....	42
8-Capítulo II: “Tras El Telón”	45
-Fragilidad e Inseguridad.....	45
-Un Estado.....	51
9-Capítulo III: “Los Camarines”	59
-El Teatro como Ritual.....	59
-El Camino del Ritual Teatral.....	65
-El Contagio del Ritual: Continuidad Histórica del Teatro.....	72
10-Conclusiones	78
11-Bibliografía	81
<hr/>	
12-ANEXO ENTREVISTAS	1
-Cristóbal Pizarro.....	1
-Maira Bodenhöfer.....	11
-Ricardo Parraguez.....	20
-Paula Barraza.....	28
-Elsa Poblete.....	37
-Mauricio Pesutic.....	45
-Loreto Valenzuela.....	54
-Gloria Münchmeyer.....	65
-Gustavo Meza.....	72
-Delfina Guzmán.....	81
-Bélgica Castro.....	89
-Alejandro Sieveking.....	99
-Liliana García.....	115

“A medio camino entre la fe y la crítica está la hospedería de la razón.
La razón es la fe en lo que se puede comprender sin fe; pero es todavía una fe,
porque comprender implica presuponer que hay alguna cosa comprensible.
(...)
Haya o no dioses, de ellos somos siervos.”

Fernando Pessoa

Introducción

“El pasado no está detrás de nosotros, está sobre nosotros”¹, sentencia Eugenio Barba, director y teórico de teatro. Sucede que al introducirse en el mundo de la creación teatral, el vínculo primitivo entre arte y religiosidad, aparentemente diluido al día de hoy entre los componentes de lo que se entiende, en términos generales, como *secularización*², pareciera no haberse desvanecido totalmente. Sobre todo tras el advenimiento de la modernidad³, la creación artística -que siempre parece haber tendido a reproducir por lo menos parcialmente las condiciones y exigencias de su tiempo⁴-, comenzaría a reflejar cada vez más los cánones seculares, alejándose a simple vista de su origen sacro, raíz que en el quehacer teatral resulta imposible pasar por alto al estar marcada medularmente por su carácter ritual.⁵ Por estos motivos aparentes es que se dice de la *secularización* que “las diferentes esferas de la vida (ley, arte, educación, etc...) llegan a ser autónomas y entran en competición con la religión”⁶. De esta suerte, un examen minucioso de dicha supuesta ruptura entre el oficio teatral y el ámbito de lo sagrado -que operaría, por lo demás, en relación a un espacio social vertebral, la cultura, permite no menos que situar al teatro como manifestación casuística de un proceso más profundo que pareciera poner en discusión los conceptos de *Modernidad*, *Secularización* y *Religiosidad*, tanto en sí mismos como entre ellos. De aquí que, en el ensayo *El actor en el debate Modernidad-Postmodernidad*, se señale que “el actor, a lo largo de la Historia, ha tenido que enfrentarse a varios problemas que van, desde su propia entidad como artista, hasta su relación con la sociedad y con la posibilidad de

¹ Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. Escenología A.C, México, 1998. p. 189

² Que asumiremos preliminarmente como, en nociones de Tschannen citado por V. Esteban, “<paradigma de la secularización>”, continente de tres dimensiones: diferenciación, racionalización y mundanización de la religión. En Esteban, Valeriano. *La Secularización en Entredicho*. II Jornadas de Sociología, Universidad de La Laguna, Junio 2007. P. 8

³ Considérese aquí que “La secularización se convirtió en uno de los axiomas centrales de la propia teoría de la modernización” Ibid, p. 5

⁴ Cfr. Nicoll, Alardyce. *Historia del Teatro Mundial*, Ed. Aguilar, España, 1964.

⁵ “La Historia de los orígenes del teatro está íntimamente ligada a la historia de las religiones. La liturgia es la primera expresión humana de las religiones: al apartarse del coro de los fieles e identificarse con el dios, el sacerdote se convierte en el primer actor. Ocurrió así en el oriente, en el Japón, en China, en Egipto; también en Grecia donde el culto de Dionisos fue el origen del arte que Esquilo, Sófocles y Aristófanes habían de llevar a una grandeza y perfección jamás alcanzadas desde entonces. Es lo que se llama <el milagro griego>” Chancerel, Léon. *El Teatro y los Comediantes. Breve Historia del Arte y los Artistas*, Edit. Universitaria, Buenos Aires, 1963. P. 9

⁶ Esteban, *Op Cit.* p. 9

subsistencia. Hoy nos enfrentamos además con un problema que abarca no sólo al actor sino a la sociedad en que se desarrolla.”⁷

Consiguientemente, si se consideran ciertos aspectos específicos del mundo del teatro, atinentes ya no exclusivamente al espacio de la *representación* teatral misma sino al espacio de los actores en tanto *creadores*, una aceptación de la disolución absoluta del vínculo primitivo entre teatro y ritual, como ya se ha vislumbrado, se torna inmediatamente problemática. Tal es el caso, en primer lugar, de las prácticas rituales de la comunidad actoral, que aquí se tomarán como vía de acceso al asunto tratado y que se definirán como *todo el conjunto de creencias, ritos y supersticiones acogido por las actrices y actores como recurso de protección hacia su oficio y de reconocimiento comunitario*, de las que se considerarán todas aquellas asequibles actualmente entre la comunidad actoral chilena. En efecto, tanto en el caso chileno como en la mayoría de los demás círculos teatrales del mundo (cuya investigación sobrepasa por mucho los límites de este trabajo), dicho conjunto de nociones y prácticas pervive hasta el día de hoy, en la forma de tradición heredada, como parte sustancial del oficio. Parecen, pues, haber resistido así a las diversas transformaciones sufridas por los cánones de la representación teatral en su camino hacia el mundo contemporáneo (cánones rituales primitivos, griegos, romanos, isabelinos, realistas, románticos, simbólicos, etcétera), y, consecuentemente, a la puesta en marcha de los procesos secularizadores latinoamericanos –que para el continente no se remontan más allá de mitad del siglo XX-, espejos de la experiencia europea (donde, justamente, se identifican los orígenes clásico-rituales del teatro). La revisión en este estudio de todo aquel caudal de creencias y supersticiones posibilitará, a su vez, el descubrimiento de otras dimensiones de la relación entre el actor y el rito, permitiendo acaso alcanzar algunas conjeturas generales en torno a la sobrevivencia y carácter de dicho vínculo. ¿Qué lo sostiene históricamente, qué lo configura?

Estas condiciones particulares, al cuestionar la radicalidad de la ruptura del entramado originario teatro/religiosidad (sacralidad o espiritualidad, si se prefiere), abren el paso, pues, para el replanteamiento de la discusión teórica mencionada más arriba: sugieren la existencia de elementos que podrían identificarse como rituales aún en un espacio de orden cultural que pareciera estar, en la generalidad de los estudios socio-históricos, igual de secularizado que las demás dimensiones de la vida en sociedad. De este modo, en el marco de la controversia en torno a la *secularización de la sociedad*, la idea de una ritualidad actoral *viva, activa*, parece irrumpir como factor desestabilizador del ‘estado de la cuestión’, es decir, parece problematizar las diversas posiciones asumidas al respecto abriendo el espectro de las posibilidades interpretativas. En efecto, esta circunstancia no hace sino apuntar a una interrogante medular planteada por Danièle Hervieu-Léger en su libro *La Religión, Hilo de Memoria* : “Dentro de un campo científico constituido en y por la afirmación de la incompatibilidad entre la religión y la modernidad, ¿cómo dotarse de medios para analizar no sólo la importancia que el hecho religioso sigue teniendo fuera del mundo cristiano occidental sino también las transformaciones, los desplazamientos e incluso los renacimientos que experimenta en este mismo mundo?”⁸ En este sentido es que, a modo de hipótesis, la naturaleza ritual de la dinámica de los actores en relación a su comunidad y sus procesos creativos pareciera presentarse como elemento de *continuidad o resistencia* de dicha dimensión

⁷ Koss, Natacha. “El Actor en el debate Modernidad-postmodernidad” en *Historia del Actor*, Jorge Dubatti coordinador, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2008 P. 333

⁸ Hervieu-Léger, Danièle. *La Religión, Hilo de Memoria*. Editorial Herder, España, 2005. p. 44

en esferas aparentemente secularizadas, secularización que, justamente por su complejidad particular⁹, habría otorgado las condiciones para esta *pervivencia*.

No parece arbitrario entonces, siguiendo el sentido de la problematización recién planteada, el hecho de que el vocablo latino *numen*, que sería oportunamente utilizado por Rudolf Otto para la articulación de su noción de *lo santo* o *propiamente religioso* y que será revisado en el marco teórico de este estudio, designe tanto a una “deidad dotada de un poder misterioso y fascinador” como a la “inspiración del artista o escritor”¹⁰; tampoco, pues, lo que apuntara Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*: “más allá de la historia siempre problemática de la filiación del arte al rito (...), todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual, en el sentido en que lo entiende Michel Foucault, [...pues el ritual] ‘fija, en último término, la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, sus efectos sobre aquellos a quienes se dirigen, los límites de su valor coercitivo’”¹¹.

⁹ Particularidad que se tratará en el Marco Teórico de este proyecto y que dice relación con la dinámica específica y de doble carácter entre la modernidad y la dimensión socio-cultural específica del teatro.

¹⁰ RAE, vigésima segunda edición.

¹¹ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Paidós, Buenos Aires, 2007. P. 405

Objetivos de la Investigación

Objetivo General:

Demostrar y articular la relación entre la creación actoral y la dimensión ritual, de manera que pueda ésta introducirse en el debate en torno a la *secularización de la sociedad* ofreciendo nuevas perspectivas a la discusión.

Objetivos Específicos:

1-Reconocer, en el caudal de *creencias, ritos y supersticiones* actorales recogido, el carácter y los patrones generales que lo articulan y determinan como elemento configurador de cierta *identidad común* en relación al oficio teatral.

2-Acceder a las concepciones propias de los actores y actrices con respecto a la significación de su experiencia creativa¹² y de su oficio, como discurso de auto-reconocimiento en tanto individuos y en tanto comunidad artística.

3-Proponer, a partir de las meditaciones actorales en torno al lugar del rito en teatro, el marco de parámetros sobre el cual pudiera descansar la relación de *continuidad histórica* entre la esfera ritual y la creación teatral.

¹² Ver especificaciones en el marco metodológico.

Justificación de la Investigación

Danièle Hervieu-Léger introduce certeramente las variables que configuran el campo de trabajo de la presente investigación:

“¿Hasta dónde será necesario llevar la investigación? ¿se detendrá en la identificación de las distintas influencias de aquellas religiones, tales como el cristianismo, el judaísmo, el islam, etcétera, que constituyen puntos de referencia fuera de su propio espacio? ¿O bien se interrogará al conjunto de las manifestaciones creyentes, ascéticas, militantes, extáticas, etcétera, que se desarrollan en el terreno de la economía, la política, el arte o la ciencia? ¿Será preciso concentrar la perspectiva en los fenómenos ‘indiscutiblemente’ religiosos, a riesgo de dejarse cegar por la evidencia social, que los considera como tales? ¿O bien será necesario ampliar la perspectiva para descubrir la lógica religiosa (invisible) de la modernidad, a riesgo de ver cómo se disuelve la especificidad del objeto religioso como tal, y a riesgo también de otorgar a la subjetividad del investigador un privilegio desmedido en la selección de los hechos significativos, desde el punto de vista de esta lógica?”¹³

Se ha pretendido interrogar aquí, pues, de aquellas *otras manifestaciones*, algunas específicamente atingentes al campo del arte, que pareciera excesivamente permeado, dada la interpretación secularista de las más novedosas expresiones artísticas, por concepciones excluyentes del espacio de lo sagrado o lo ritual. La inclusión del presente caso de estudio -el mundo de la creación teatral-, sin revisión precedente en el campo de estudios de la religiosidad, apunta, pues, a contribuir a la *apertura, diversificación y especificación* del debate actual en las ciencias sociales y las humanidades en torno a la *secularización* de la sociedad, introduciéndose de este modo en el estudio de ciertos procesos históricos aún contemporáneos. Señala Clifford Geertz en este mismo sentido que “en lugar de seguir una curva ascendente de comprobaciones acumulativas, el análisis cultural se desarrolla según una secuencia discontinua pero coherente de despegues cada vez más audaces. Los estudios se realizan sobre otros estudios, pero no en el sentido de que reanudan una cuestión en el punto en el que otros la dejaron, sino en el sentido de que, con mejor información y conceptualización, los nuevos estudios se sumergen más profundamente en las mismas cuestiones.”¹⁴ No se trata entonces, solamente, de visibilizar un fenómeno que no ha sido examinado en su particularidad, sino de *situarlo* allí donde parece ser necesario al día de hoy para el desarrollo de las concepciones en torno a la relación entre el hombre y la dimensión de lo sagrado.

Acotándonos, pues, al carácter específicamente histórico del estudio que aquí se presenta, resulta esclarecedora la afirmación de Mircea Eliade con respecto a que “la principal justificación del valor de la historia de las religiones reside en su esfuerzo por descifrar en un ‘dato’, condicionado por el momento histórico y el estilo cultural de la época, la situación existencial que lo hizo posible”¹⁵. La búsqueda de esa *situación existencial* se convierte justamente en el asidero que pareciera sostener la relevancia de la investigación: ¿cuál es la particularidad del caso de estudio? Y, al descifrarla (ya referida en el primer apartado de estas páginas), ¿cómo se posiciona con respecto a la dimensión de la vida del hombre que se está abordando? La *ritualidad actoral*, en su “caso”, en sus “datos” y estructura, es decir, en su *especificidad*, señala una *situación*

¹³ Hervieu-Léger, *Op Cit.* p. 54

¹⁴ Geertz, Clifford, *La Interpretación de las Culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003. p. 36

¹⁵ Eliade, Mircea, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Comp. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986. p. 119

existencial de posibilidad –y, con esto, cierta *historicidad*- que, se cree aquí, puede venir a cuestionar cierto “estado de la cuestión” en el campo de los estudios de la religiosidad y en el debate historiográfico y social con respecto a los alcances de la llamada *secularización de la sociedad*. Como se adelantaba en la introducción, la temática tratada aquí sugiere la idea de cierta *continuidad* del espacio de *lo sagrado* en esferas asociadas, casi de común acuerdo, con el proceso secular, esferas, por lo demás, tan medulares para el desarrollo de la sociedad como pueden serlo el Arte y la Cultura. En resumidas cuentas, el presente estudio se muestra útil al poder otorgar a los mega-conceptos actuales usados en Ciencias Sociales y Humanidades “esa clase de actualidad sensata que hace posible concebirlos no sólo de manera realista y concreta sino, lo que es más importante, pensar creativa e imaginativamente *con* ellos.”¹⁶

Por otra parte, Marco de Marinis, teórico teatral contemporáneo, en su estudio *Comprender el Teatro*, se plantea el problema no sólo del objeto de estudio teatral sino del *cómo estudiarlo*, abriendo así debate epistemológico en torno a él: “es indispensable ampliar –haciéndolas más frecuentes y sistemáticas- las aperturas vigentes desde hace algún tiempo en la historia del teatro, frente a las nuevas metodologías de investigación, y, en particular, frente a las contribuciones de las ciencias humanas y sociales. Sólo con su cooperación el estudioso del teatro puede proceder a refundar seriamente los estatutos de su disciplina e intentar de ese modo dar cuenta efectivamente del hecho teatral no sólo, o principalmente, como producto, objeto, resultado, sino también y especialmente como proceso, o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además quiere decir dar cuenta de él como fenómeno cultural y social pero también, básicamente, como fenómeno de significación y de comunicación, es decir, como un hecho esencialmente relacional.”¹⁷ Se trata aquí, pues, de abrir igualmente este campo de estudio historiográfico, intentando acceder a él, en efecto, por cuanto fenómeno cultural, social, de significación y comunicación, y, consiguientemente, *histórico*.

¹⁶ Geertz, *Op. Cit.* p. 34

¹⁷ De Marinis, Marco. *Comprender El Teatro*, editorial galerna, buenos aires, 1997 p. 9

Marco Teórico

“Lo que los hombres creen es tan variado
como lo que ellos son”¹⁸

Este epígrafe de Clifford Geertz cristaliza la índole particular del objeto de estudio que aquí se aborda y que se pretende esclarecer y desglosar en el presente apartado. Lo que los “hombres creen”, en efecto, parece no poder escindirse, tanto desde la historiografía como desde el campo de los estudios de la religiosidad, de lo que los compone en tanto hombres particulares y en tanto hombres sociales o pertenecientes a determinado grupo o comunidad. Esta cualidad es la que se constituye aquí, pues, como fundamento para el carácter específico que tomará el caso de la *ritualidad actoral* al intentar situarlo dentro de la amplia gama de fenómenos de raigambre sagrada, espiritual o religiosa ya conocidos, carácter que, justamente, se fundamentará en gran medida en las singularidades relativas al oficio del actor por cuanto *creador* artístico. Justamente, en relación a la cultura (si bien Geertz intenta establecer un acercamiento desde la etnografía, se remite más bien a los estudios culturales en general), el mismo autor sentencia que se trata, básicamente, del “universo imaginativo en el cual los actos de esas gentes son signos”¹⁹, noción que, por lo menos en sus concepciones básicas, compartirá con Jurij M. Lotman, como se revisará más adelante. Sin embargo, dichos signos no sólo habrían de responder a sus relaciones internas intrínsecas, sino que también cobrarían su significación funcional en relación a una estructura operante de vida²⁰, dualidad que no dejará de ser crucial para la perspectiva teórica que se expondrá en las próximas líneas. Se aceptan, pues, estos lineamientos como punto de partida. Sin embargo, su admisión abre de modo inmediato la primera gran pregunta que se vuelve urgente plantear aquí, señalada, en efecto, por el mismo Geertz: “¿Cómo el hombre religioso se mueve desde una turbada percepción del desorden experimentado a una convicción más o menos cimentada de orden fundamental? ¿Qué significa ‘creer’ en un contexto religioso?”²¹ Se extiende ante el lector el cuestionamiento, así, por la naturaleza de lo que se pretende asir a través de la investigación: qué es lo que debiésemos entender, en función de este caso particular, por *lo religioso* (de *religiosidad* y no así de *religión*) o, si se prefiere, *lo sacro*.

“En suma, somos animales incompletos o inconclusos que nos completamos o terminamos por obra de la cultura, y no por obra de la cultura en general sino por formas en alto grado particulares de ella: la forma dobuana y la forma javanesa, la forma hopi y la forma italiana, la forma de las clases superiores y la de las clases inferiores, la forma académica y la comercial.”²² Este estudio se sumerge, en este sentido, en el mundo o sistema de *signos* de la comunidad teatral chilena, en tanto determinado *modo de ser en el mundo*. Emergerá en este punto, forzosamente, la idea de que dicha comunidad, antes de establecerse en cuanto tal, se erige como grupo de individuos pertenecientes a una entidad mayor, la sociedad. Sin embargo, la noción de *esquemas culturales*, siempre *específicos* y más difícilmente generales, otorga el marco para plantear la configuración de sub-culturas de menor envergadura. Mircea Eliade, por su parte, no escatima en acercarse más o menos a las mismas consideraciones con

¹⁸ Geertz, *Op. Cit.* p. 115

¹⁹ *Ibid.*, p. 26

²⁰ *Ibid.*, p. 30

²¹ *Ibid.*, p. 104

²² *Ibid.*, p. 55

respecto a lo que se viene tratando, perfilando certeramente la complejidad del objeto de estudio, y apunta que

“es necesario subrayar el *valor existencial* del simbolismo religioso, es decir, el hecho de que un símbolo siempre señala una *realidad* o una *situación* en la que se encuentra comprometida la existencia humana. [...] Los símbolos mantienen aún contacto con las fuentes profundas de la vida; expresan, podría decirse, lo ‘vivido como espiritual’ (le spirituel vecu). Por esta razón tienen algo así como un ‘aura numinosa’; revelan el hecho de que las modalidades del espíritu son al mismo tiempo manifestaciones de vida y por ello comprometen directamente la existencia humana. (...) revela la continuidad entre las estructuras de la existencia humana y las cósmicas”²³

¿Con qué dimensión del fenómeno religioso, fuera una conocida o una nueva, se podría, entonces, vincular a la *ritualidad actoral*, en tanto *modo de existencia humana* que se cruza de manera singular y determinada con aquélla esfera de la vida del hombre?

Para lograr una propuesta útil con respecto a lo anterior es preciso convenir que, para efectos de la configuración analítica del trabajo, este breve marco se articula, necesariamente, desde tres dimensiones teóricas: en torno al debate sobre Modernidad y Secularización, en relación a la Teoría e Historia del Teatro y con respecto a los acercamientos multidisciplinares al fenómeno religioso, relacionándose y adquiriendo cierta dinámica, estas tres esferas, sobre la premisa en torno a que existiría cierta “interacción dialéctica de las tradiciones con la Modernidad” de Valeriano Esteban²⁴.

Lo que aquí llamaremos crisis de la teoría clásica de la secularización o “paradigma de la secularización”²⁵, da el pie para la discusión que funda el presente estudio. José Casanova, afirma que “el proceso de la *Secularización*, adecuado para la transformación histórica sufrida por la cristiandad europea occidental desde la Edad Media a nuestros días, no puede aplicarse a espacios culturales que contienen dinámicas muy diferentes a la hora de estructurar las relaciones y tensiones entre la religión y el mundo, o entre la trascendencia cosmológica y la inmanencia profana.”²⁶, dejando libre paso a la búsqueda de lo que tempranamente Max Weber llamara *Nuevas Formas de Religiosidad*²⁷. Las nuevas relaciones mencionadas por Casanova hacen referencia, pues, a la tensión *Modernidad/religión*, volviéndose esencial en este punto acotar que *Modernidad* se tomará en el sentido en que la define Zygmunt Bauman²⁸, sobre todo por las implicancias que tiene su noción para el vínculo especial entre el objeto de estudio que aquí se trata y dicho fenómeno, si bien, de todas formas, en el párrafo siguiente se tomará en cuenta otra noción de ella bastante afín.

La tensión entre *Modernidad* (y su corolario la *Modernización* –aunque este carácter de “corolario” es ciertamente discutible, a pesar de lo cual su abordaje haría demasiado extenso el debate en este punto en relación a los alcances de este marco teórico) y *religión* se podría comenzar a resolver disciplinarmente a partir, entonces, de la idea de las *Modernidades Múltiples* de Eisenstadt, “como una historia de constitución

²³ Eliade, *Observaciones.. Op. Cit* p. 134

²⁴ Esteban, *Op. Cit.* p. 30

²⁵ Revítese aquí la contextualización, donde fueron definidas sus implicancias básicas.

²⁶ Casanova, José. *Reconsiderar la Secularización. Una Perspectiva Comparada Mundial*. Revista Académica de Relaciones Internacionales, Núm. 7 Noviembre de 2007, UAM-AEDRI. p. 7

²⁷ Hervieu-Léger, *Op. Cit.* p. 50

²⁸ Entendida, en tanto <líquida>, como una condición del *cambio permanente*. “En la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están <determinadas> y no resultan <autoevidentes> de ningún modo; hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen” Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*, FCE, Buenos Aires, 2004. P. 13

y reconstitución continua de una multiplicidad de programas culturales”²⁹, allí donde la heterogénea realidad religiosa del mundo moderno comienza a corresponderse con una conceptualización más adecuada de su contexto de gestación y/o desarrollo. Esto, en el sentido que se vislumbrara ya en la premisa eje de Valeriano Esteban y que Casanova describiera de modo crucial: “las cualidades modernas no se desarrollan necesariamente en contraste con o incluso a expensas de la tradición, sino que lo hacen más bien a través de la transformación y el ajuste pragmático de la tradición.”³⁰ Este autor reconoce entonces lo propio de nuestra era “global” en la “presencia y disponibilidad simultáneas de todas las religiones del mundo y todos los sistemas culturales [en tanto ‘sistemas de significado’], de los más ‘primitivos’ a los más ‘modernos’, a menudo desligados de sus contextos espaciales y temporales, listos para apropiaciones individuales flexibles o fundamentalistas.”³¹

Consiguientemente, y en términos generales, siguiendo la idea de la necesidad de *hipótesis alternativas de cambio religioso* propuesta por Hadden en su “Desacralizing Secularization Theory”³², parecen no resultar satisfactorias, para la resolución de la problemática a investigar, ni la privatización de la religión enunciada por Luckmann, ni la idea del Dosel Sagrado de Berger, ni la teoría económica de oferta y demanda de Stark, pues, se plantea, en cuanto perspectiva teórico-metódica, que la *relación entre tradición y modernidad particular de nuestro caso* se fundaría en un especial **dobles carácter del objeto de estudio**, que, indefectiblemente, dada su naturaleza, remontaría esta cuestión al debate en torno a los estudios culturales y religiosos que introdujo estos párrafos.

“Cualquier construcción de un modelo social presupone la división de la realidad que nos rodea en un mundo de hechos y en un mundo de signos con la sucesiva puntuación de sus relaciones mutuas (semánticas, totales, existenciales, según el aspecto que nos interese)”³³, afirma Jurij M. Lotman en relación a una teoría *semiótica* de la cultura, a la cual define como “todo el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales”³⁴, encontrándose claramente en este punto con la posición de Clifford Geertz. A este respecto, también se recoge, configurando cierta perspectiva interpretativa, el concepto de *construcciones de sentido*³⁵ J. P. Hiernaux y el de *representaciones*³⁶ de J. Claude Abric.

Desprendido de esta interpretación de la *cultura*, cabe aquí mencionar que toda cultura, en la medida de su determinación histórica, genera un modelo cultural propio, operando bajo el principio de *contraposición* entre ésta y lo que es considerado por los sujetos que la experimentan como la no-cultura (Lotman). Es sobre el fondo de la no-cultura, entonces, cuando la cultura intervendría como un *sistema de signos*. Si,

²⁹ Esteban, *Op. Cit.* p. 30

³⁰ Casanova, *Op. Cit.* p. 8

³¹ *Ibid.*, p. 13

³² *Cfr.*: Esteban *Op. Cit.*

³³ Lotman Jurij M. Y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*. Cátedra, Madrid, 1979. p. 43

³⁴ *Ibid.*, p. 40

³⁵ *Cfr.*: Hiernaux, Jean Pierre. *Repensar la Religión en un Mundo en Transformación*. “Relaciones”, otoño 2006, Vol. XXVII nro. 108, Colegio de Michoacán, Zamora, México.

³⁶ “la teoría de las representaciones plantea «que no hay distinción alguna entre los universos exterior e interior del individuo (o del grupo). El sujeto y el objeto no son fundamentalmente distintos» (Moscovici, 1969:9). Ese objeto está inscrito en un contexto activo, concebido parcialmente al menos por la persona o el grupo, en tanto que prolongación de su comportamiento, de sus actitudes y de las normas a las que se refiere.” Abric, Jean Claude, *Prácticas Sociales y Representaciones*, Ed. Coyoacán, México, 1994. p. 12

asimismo, se considera aquí que “no sólo la adopción de nuevas formas de comportamiento, sino también el *reforzamiento* [la cursiva es mía] de la signicidad (simbolicidad) de las viejas formas puede atestiguar determinado cambio del tipo de cultura”³⁷, es que se arriba forzosamente a ese particular **doblo carácter del objeto de estudio**.

Se pretende plantear para la presente investigación, desde el conjunto de perspectivas recogidas, que en el objeto de estudio –la comunidad teatral -, operarían los que se denominarán como **dos niveles culturales** dentro de uno mismo, en tanto *doblo sistema de signos*, actuando como dos carriles guías del análisis, y que, justamente en su punto de quiebre, sugieren la problemática expuesta en la contextualización: el “**externo**”, que convierte al mundo del teatro- en tanto comunidad y no sólo individuos- en parte de una cultura vinculada a determinada sociedad, y el “**interno**”, que otorga al teatro en sí mismo, como oficio y comunidad de creadores, una cultura determinada. En este doble juego es que se produciría, pues, esa cierta *continuidad de la tradición ritual* (a través del ámbito interno), bosquejada como hipótesis preliminar. Estas son las razones por las cuales las categorías existentes para resolver los nuevos fenómenos religiosos que se vislumbraban en el debate sobre la secularización resultarían inapropiadas para el caso de la *ritualidad actoral*. Consiguientemente, se asiste así a la proposición de una nueva perspectiva teórica a través del pensamiento de Danièle Hervieu-Léger y su idea de la religión como *hilo de memoria*, pero ya no en tanto *ruptura* de esa memoria –postura de dicha autora- sino como *continuidad* (siempre desde la perspectiva desde la cual la Historia difícilmente acoge continuidades absolutas), o, en términos de Lotman, *reforzamiento* de viejas signicidades y formas simbólicas.

“En el mundo moderno, la búsqueda de significados se inclina hacia el mundo del arte, la política, el disfrute de los cuerpos o de la propia ciencia, ámbitos que el proceso de racionalización ha arrancado progresivamente a la empresa de las religiones históricas”³⁸, señala Hervieu-Léger, advirtiendo que “sería preciso en un enfoque mucho más general, identificar el conjunto de procesos que, al hacer de las sociedades modernas civilizaciones de lo efímero, contribuyen a pulverizar la memoria colectiva, y, por tanto, a que se disuelva la dimensión religiosa del creer en estas sociedades. Al decir esto, queremos sugerir que dichos procesos no sólo alcanzan a la esfera religiosa institucional, o, dicho de otro modo, a las religiones históricas, sino que afectan a la dimensión religiosa (en el sentido que antes le hemos dado a este término) presente, evidentemente, de manera secundaria y más o menos acusada en el conjunto de las prácticas sociales, desde la política hasta el arte, pasando por la escuela o el sindicalismo. En todos estos ámbitos, la convicción creyente fundada en la referencia a una tradición que se propone preservar y transmitir tiende a desaparecer.”³⁹ Si bien, entonces, se toma como punto de partida el enfoque de Hervieu-Léger, se pretende trazar un camino que, en este punto, se separa de sus perspectivas, dando explicación a procesos similares que al estar ejemplificados en un caso que otorga otra variante (la de la *continuidad*), ponen en cuestión el punto de vista de la *ruptura* dada por lo efímero del mundo moderno secularizante.

Sí se tomarán de Hervieu-Léger, sin embargo, otras nociones: la idea (esbozada a través de Valeriano Esteban), en primer lugar, de que “el universo de la tradición y el universo de la modernidad no son realidades que se oponen, de un modo absoluto, la una a la otra. Se trata, de hecho, de dos dinámicas intrincadas, en la que una privilegia el

³⁷ Lotman, *Op. Cit.* p. 67-68

³⁸ Hervieu-Léger, *Op. Cit.* p. 49

³⁹ *Ibid*, p. 225

orden y la otra el movimiento. La aventura humana da testimonio de la predominancia progresiva del movimiento sobre el orden y de la autonomía humana sobre la heteronomía⁴⁰, a través de la cual convenimos en que la distancia que se toma de los puntos de vista de la autora resulta necesariamente puntual, compartiendo su comprensión general acerca de la tensión *modernidad/religión/tradición*. Esto debido a que puede advertirse que el quiebre que propone se produce, en realidad, en el nivel en que la autora sitúa a la *religión*, “por la exclusividad legitimadora de la referencia a la tradición”⁴¹, abandonando a su suerte, así, por ejemplo, a nuestro caso de estudio, en el que la tradición, si bien adquiere otro carácter, opera del mismo modo, como agente transportador de *lo religioso*, pues no hay en este caso una “recuperación” ni un “renacer” -como sugiriera H-L-, de formas antiguas, sino una permanencia de ellas (una re-configuración, quizás). Y la noción, por otra parte, de *definición construida*, como respuesta metodológica a la necesidad de representar lo que Eliade subrayaba como *el valor existencial del simbolismo religioso*, y lo que Geertz denominara como la relevancia para los estudios culturales de la religión del *modo de ser en el mundo* de los sujetos analizados. Se vuelve necesario entonces *construir* y *configurar* los parámetros que articularán lo que, en la presente investigación, le otorgará particularidad a un objeto de estudio que, hasta este momento, ha sido definido por su carácter *ritual*, y *supersticioso*.

“La definición construida de la que nos dotamos debe servir, precisamente, como punto de referencia para medir las variaciones de estas distinciones [distinciones de ‘sentido común’ entre hechos religiosos y no religiosos] que proporciona la evidencia común, variaciones a través de las cuales se operan justamente las recomposiciones que intentamos delimitar.”⁴² Pareciera ser éste, justamente, el núcleo de todas estas disquisiciones teóricas que envuelven el objeto que se intenta abordar. Ya se establecía la pregunta más arriba: ¿Con qué dimensión del fenómeno religioso, ya fuera una conocida o una nueva, se podría, entonces, vincular a la *ritualidad actoral*, en tanto *modo de existencia humana* que se cruza de manera singular y determinada con aquella esfera de la vida del hombre?

En función de proponer cierta definición de lo que se entenderá por *lo religioso* o *lo sacro* aquí, y en razón de todas las perspectivas a las que se ciñeron los argumentos de los párrafos anteriores, parece justo comenzar por reconocer la necesidad de un punto de vista que apele a cierta *fenomenología de la religión*, “[que] por su parte, como saber intermedio entre las ciencias de la religión, de las que toma sus datos, y los saberes normativos, a los que puede aportar sus síntesis, atiende, sobre todo, a *lo específicamente religioso* de los hechos religiosos, a la *intención* subjetiva de que están animados y que se expresa, como ya se dijo más arriba, en el lado ‘objetivo’ de sus múltiples manifestaciones históricas, pero que no se agota en ellas.”⁴³ De este modo, se intentará articular cierto “modelo de inteligibilidad” o “principio de ordenación” (así como sugirieran algunas posibilidades Bleeker, Martín de Velasco, o John E. Smith con su modelo funcionalista) para la presentación de lo que Valeriano Esteban considera como “más allá de sus dogmas y doctrinas, fuente de identidad y pertenencia”⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid*, p. 143

⁴¹ *Ibid*, p. 167

⁴² *Ibid*, p. 15

⁴³ Rodríguez Panizo, Pedro. *La Tensión Estructura-Historia en el Estudio del Fenómeno Religioso*. 'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones, Norteamérica, , ene. 1995. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR9595110227A/27300>> p. 235

⁴⁴ Esteban, *Op. Cit.* p. 3

Para ello se considerarán, pues, ocho “características” principales del fenómeno que se pretende delimitar:

a) La “**condición simbólica de todo lo religioso**”⁴⁵ postulada por Rodríguez Panizo que ya se ha venido perfilando a lo largo de estas líneas. “El símbolo religioso permite al hombre encontrar una cierta unidad en el mundo, y, al mismo tiempo, descubrir su propio destino como parte integrante de aquél”⁴⁶, señala por su parte Mircea Eliade, apuntando además un elemento esencial para las conclusiones de este marco teórico: “Llegaron a ser *símbolos religiosos* porque contribuyeron a la ‘constitución de mundos’, o sea, que permitieron a estos ‘nuevos mundos’-revelados a través de la agricultura, de la domesticación de los animales, de la realeza- ‘hablar’ y manifestarse a los hombres, revelando al mismo tiempo nuevas situaciones humanas.”⁴⁷

b) La idea de que la estructura del hecho religioso involucra una **red de relaciones de sentido** específica entre sus elementos y con el universo (que toma el mismo Rodríguez de Ortega y Gasset), lo cual remite indefectiblemente a ese doble carácter, externo e interno, que se bosquejaba más arriba.

c) La **oposición básica sagrado/profano** establecida por Mircea Eliade: “Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales». El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella”⁴⁸, pues “la primera definición que puede darse de lo sagrado es la de que *se opone a lo profano*”⁴⁹, importante esto último en la medida en que “en última instancia, los modos de ser *sagrado* y *profano* dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el Cosmos”⁵⁰, lo cual sugiere la relevancia de la condición específica del actor como creador artístico.

d) Los **Tipos de relaciones entre lo sagrado y lo profano**, con respecto a lo cual Roger Caillois señala que “no pudiendo emprender el estudio de la inagotable *morfología* de lo sagrado, me he visto en el caso de intentar exponer su *sintaxis*”⁵¹. El tipo de relación, en el caso de la *ritualidad actoral*, estaría dada por el espacio del oficio del actor, por la comunidad teatral, es decir, lo sagrado se delinearía en función de las creencias propias del mundo del teatro y de la tradición teatral.

e) El papel, aunque sea parcial, de **lo esotérico**, en cuanto que “el esoterismo, por consiguiente, no es sólo el aspecto íntimo de una religión, ya que el exoterismo no posee siempre y obligatoriamente una forma religiosa y la religión no tiene el monopolio de lo sagrado. [...] Permite comprender la verdad interior que expresa toda forma, religiosa o no.”⁵² A su vez, en palabras de Frithjof Shuon, “el esoterismo no está solamente en la elección de las ideas, sino que está también en la manera de considerar las cosas”⁵³, además de que “el esoterismo, por sus interpretaciones, sus revelaciones y sus operaciones interiorizantes y tendentes a lo esencial, tiende a realizar la objetividad pura o directa; ésta es su razón de ser. La objetividad da cuenta tanto de la inmanencia

⁴⁵ Rodríguez, *Art. Cit.*, p. 230

⁴⁶ Eliade, *Observaciones.. Op Cit.*, p. 131

⁴⁷ Eliade, Mircea, *Observaciones..Op. Cit* p. 137

⁴⁸ Eliade, Mircea., *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1967. P.17

⁴⁹ *Ibid*, p. 18

⁵⁰ *Ibid*, p.20

⁵¹ Caillois, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. FCE, México, 2006. p. 7

⁵² Benoist, Luc. *El Esoterismo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1967. es.scribd.com p. 7

⁵³ Shuon, Shuon, Frithjof. *El Esoterismo Como Principio y como Vía*, 1978, en es.scribd.com p. 5

como de la trascendencia; es extinción y reintegración a la vez. Y ella no es otra que la Verdad, en la que el sujeto y el objeto coinciden, y en la que lo esencial prevalece sobre lo accidental —o en la cual el principal prevalece sobre su manifestación—, bien extinguiéndolo, bien reintegrándolo, según los diversos aspectos ontológicos de la propia relatividad.”⁵⁴

f) El papel y la noción de **Rito**. Para Clifford Geertz, “en un acto ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados por obra de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad a la que se refiere Santayana en el epígrafe de este capítulo. Cualquiera que sea el papel que desempeñe la intervención divina en la creación de la fe —y no corresponde que los científicos se pronuncien sobre estas cuestiones de una manera o de otra—, primariamente por lo menos la convicción religiosa aparece en el plano humano partiendo del contexto de actos concretos de observancia religiosa.”⁵⁵ Mientras que la noción de Víctor Turner destaca la función del rito como acto de transmutación, pues según él los ritos “constituyen transiciones entre estados, entre condiciones fijas y estables, donde el sujeto ritual, ya sea individuo o grupo se transforma y donde los símbolos se relacionan con su situación cambiante”⁵⁶; por su parte, Ksenia Sidorova considera que “los rituales constituyen acciones pensadas y pensamientos actuados”⁵⁷, en la medida en que reintegran la creencia y la acción.

g) La noción de **Ser supremo** de Pettazzoni, definido como “personificación mítica del cielo”⁵⁸, debido, sobre todo, a que “se postula que la creatividad es una característica específica del Ser Supremo.”⁵⁹

h) La noción de **Lo Numinoso** En Rudolf Otto. Este autor, haciendo hincapié en la importancia del *sentimiento* religioso que subyace a toda religión ya “racionalizada”, postula dicha noción como la “disposición o temple numinoso del ánimo, que sobreviene siempre que aquélla se aplica”⁶⁰, como lo “absolutamente heterogéneo” (esto último en relación a la naturaleza del hombre) que no hace sino provocar peculiares disposiciones del ánimo del tipo “temor”, “íntimo espanto”, “estremecimiento”, “estupor”, vinculadas con cierta *Majestad* y *Mysterium Tremendum*, infiltrándose en ritos, mitos y cultos.

Un abordaje general de la figura del actor como creador artístico resulta ser en este punto, pues, el único elemento capaz de cohesionar las ocho características de manera coherente y útil a la propuesta que se intenta llevar a cabo. Juan Carlos Gené, renombrado actor y dramaturgo argentino, sentencia: “personalmente, creo que la creación de la inmensa dramaturgia griega fue posible precisamente porque ese especialista existía y su presencia coincidía con la progresiva secularización del teatro. Es esa secularización la que va quitando funciones al coro primigenio y las va depositando en el actor, creador de personajes, es decir hombres que juegan

⁵⁴ *ibid*, p. 8

⁵⁵ Geertz, *Op. Cit.*, p. 107

⁵⁶ Ignacio Prado Pastor y Enrique Mayer en Turner, Victor W. *Simbolismo y Ritual*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. P. 13

⁵⁷ Sidorova, Ksenia. *Lenguaje Ritual. Los Usos de la Comunicación Verbal en los Contextos Rituales y Ceremoniales*. ALTERIDADES, 2000 10 (20): Págs. 93-103 p. 94

⁵⁸ Pettazzoni, Raffaele “El Ser supremo: estructura fenomenológica y desarrollo histórico” en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Comp. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986. p. 86

⁵⁹ *Ibid*, p. 88

⁶⁰ Otto, Rudolf, *Lo Santo. Lo Racional y lo Irracional en la Idea de Dios.*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 8

enmascarándose como *otros* (*persona* quiere decir *máscara*). Como todo producto artístico, la tragedia antigua responde a realidades sociales concretas y podemos comprobar cómo con la disminución de funciones del coro (que primitivamente las tenía todas) va palideciendo la atmósfera religiosa.”⁶¹ Estos alcances de Gené sugieren el especial vínculo entre el actor, como sujeto creador, y los procesos secularizadores que, como fenómenos de época, no podían sino repercutir en los parámetros de representación. Sugieren, pues, cierta transmutación simbólica de los *poderes creadores*: mientras la presencia divina disminuía en el orden social, las atribuciones del actor sobre el escenario aumentaban. Se empoderaba, parecía ser él, ahora, el creador de aquellos mundos que aún seguían en cierta medida reproduciendo formas y funciones rituales. Asimismo, no resulta poco interesante tomar en cuenta aquí el hecho de que la definitiva profesionalización del oficio, hacia el siglo XVI según León Chancerel⁶², se hubiese producido de forma paralela a la *desacralización* general de la representación teatral.

En efecto, Luc Benoist⁶³, escribiendo sobre esoterismo, llama la atención acerca de la noción griega pitagórica del Hombre como *microcosmos*, presente hasta el día de hoy en la mística de los círculos esotéricos. Pareciera ser que el actor encarnase dicha figura en su quehacer, al generar por sí mismo, en variadas y permanentes ocasiones, creaciones de *hombres* y con ello creaciones de *mundos*. “Y el hombre de imaginación es tal vez un hombre que no sabe contentarse con aquello que es informe, un hombre que quiere saber lo que imagina. De ahí por qué, como no puede fingir imágenes, se hacen obras. Se esculpe a fin de ver y tocar al dios”⁶⁴, señala Alain respecto de las artes. Allardyce Nicoll, a su vez, en su *Historia del Teatro Mundial*, afirma: “Cuando encontramos la grandeza dramática, la impresión que recibimos es siempre la de una intensidad emocional coartada por el riguroso control de la mente del autor. Los dramas resultan endebles cuando, por un lado, un control excesivo enfría la producción entera o cuando, por otra parte, el escritor se identifica emocionalmente con sus creaciones de tal manera que se pierde en medio de ellas. Los maestros más vigorosos son aquellos que, como *Dios* [la cursiva es mía], son señores trascendentes del mundo de su imaginación, pero inmanentes en este reino que ellos mismos han forjado.”⁶⁵ Por este tipo de observaciones es que Antonin Artaud parece haber encontrado semejanzas entre, por ejemplo, el totemismo y el oficio actoral⁶⁶. Asimismo, Maxwell Anderson, citado por Nicoll, sostiene en la misma línea que “las grandes piezas del mundo, las aceptadas por la civilización como parte de una gran herencia y representadas durante siglos, se refieren casi todas a la conducta de hombres o mujeres excepcionales en situaciones de gran responsabilidad, hombres con faltas y debilidades trágicas pero con voluntad y vigor bastante para vencer en la lucha con las fuerzas del mal, tanto las de su interior como las de fuera...En tales casos es obvio que hay una especie de ritual religioso implicado en el hecho de revivir estos símbolos de fe nacional o cultural en una representación pública”⁶⁷.

Consecuentemente, podría intuirse que la posición del actor como *figura creadora*, y la dimensión ritual que necesariamente conlleva el acto de la transformación artística, lo posicionarían de un modo *especial* con respecto del mundo

⁶¹Gené Juan Carlos, *El Actor en su Historia*, Cuadernos de Ensayo Teatral, PASODEGATO, México, 2010, p. 5

⁶²Chancerel, *Op. Cit.* p. 21

⁶³Benoist, *Op. Cit.* p. 8

⁶⁴Alain, *Veinte Lecciones Sobre las Bellas Artes*, EMECE, Buenos Aires, 1952.p. 15

⁶⁵Nicoll, *Op. Cit.* p. 857

⁶⁶Artaud, Antonin. *El teatro y su Doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 10

⁶⁷Nicoll, *Op. Cit.* p. 863

de lo divino, o , a lo menos, de la potencia creadora. Es justamente esto lo que le otorga sentido a las ocho características recogidas como elementos configuradores de la dimensión *religiosa* de la que parecen participar los actores en el nivel cultural interno, es decir, como comunidad profesional. “Cuando un héroe se puede convertir en Dios, sabemos que un hombre común puede convertirse en un espíritu inmortal. Y al contar las historias de los dioses, el hombre común se convierte en actor y, finalmente, en autor.”⁶⁸

En efecto, la **condición simbólica** de lo que aquí se entenderá como religioso es la que aportaría al grupo estudiado aquél “lugar de unidad en el mundo” en cuanto *vivencia común* de ciertos símbolos, en este caso, encarnados la mayor de las veces en ritos. Dicha condición simbólica resulta, de hecho, aprehensible, porque está configurada por cierta **red de relaciones de sentido** que le otorgarían identidad al grupo en sus dos dimensiones culturales, interna y externa, es decir, tanto dentro de la comunidad actoral como en relación a su función cultural para con el resto de la sociedad. De lo anterior se desprende la inmediata pregunta: ¿qué es lo que está simbolizando aquélla condición simbólica? ¿a qué le está dando sentido aquélla red de relaciones?

Se reconoce en este punto, pues, la existencia de ese orden **sacro** (en cuanto oposición a lo **profano**) que, en este caso, parece leerse principalmente como sentido de pertenencia comunitario. Lo sacro estaría respondiendo aquí, entonces, a la posición del hombre en el cosmos, es decir, a la posición del hombre-actor en cuanto actor. De esto se sigue que el **tipo de relación** con lo sagrado se funde en el espacio del *compartir* el oficio (si bien algunos elementos se filtrarán como parte de la vida cotidiana total del actor), ciñéndose así a las creencias, prácticas y tradiciones propias del mundo del teatro. Se quiso agregar en este punto cierto carácter, a lo menos parcial, de **lo esotérico**, en razón de la interioridad que dicha dimensión guarda para la vida del hombre reproduciendo la conciencia de la dualidad inmanencia/trascendencia, dualidad fundamental del fenómeno específico que tratamos: el actor se vuelca hacia ese espacio inaprehensible, ese espacio de **lo sacro**, debido a que justamente debe experimentar la dualidad en sus transformaciones permanentes; debe ser un personaje “en el aquí y el ahora” sin dejar de ser él mismo. Esto se percibe aún mejor si se considera, para el caso de las supersticiones actorales, que muchas de ellas se constituyen *en* los teatros y en función del momento de la representación. En este sentido es que aparece la noción de **rito**, imprescindible para caracterizar la dimensión de *lo religioso* en la ritualidad actoral. Justamente, el ritual se manifestaría como carácter extensivo del oficio en la medida en que produce la experimentación de la *transformación, reintegrando*, como señalara Ksenia Sidorova, la creencia y la acción, produciendo en su fusión esa “idiosincrática transformación de la realidad” de C. Geertz. Este punto se cruza indefectiblemente con el anterior en torno a la inmanencia/trascendencia.

Es así como estas disquisiciones devienen, finalmente, en la necesidad de acoger, en relación al análisis teórico llevado a cabo y al carácter del objeto de estudio, dos elementos principales e inter-vinculados: la idea, del lado de **lo numinoso**, de la presencia de esa disposición sentimental, casi inexplicable, detonada por la concepción de cierto *Mysterium Tremendum*, y la aceptación, del lado de ese potencial **Ser Supremo**, a lo menos de su *carácter creador*. El actor se encuentra así, en su experiencia ritual, inmerso en una red de relaciones de sentido de orden simbólico, que, al ponerlo en contacto con lo que está más allá de su naturaleza profana, lo sacro, lo hacen vivenciar, en la transformación que involucra el rito, cierto carácter profundo de

⁶⁸ Macgowan, Kenneth & Melnitz, William *La Escena Viviente*, ed. Eudeba, Buenos Aires, 1966.p. 7

su interioridad como creador artístico, que vendría a ser de cierto orden numinoso, parcialmente esotérico y ante la presencia, a lo menos, de la desbordante auto-potencia creadora. Con el fin de lograr un desenvolvimiento fluido de la investigación y del análisis, los conceptos *sacro*, *religioso*, *espiritual* y *numinoso* podrán utilizarse indistintamente, siempre guardando las salvedades y matices acogidos por la definición de *lo religioso* para la *ritualidad teatral* recién expuesta.

“y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. Redescubre la noción de las figuras y de los arquetipos, que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.”⁶⁹

⁶⁹ Artaud, *Op. Cit.* p. 28

Marco Metodológico

“La fe es una cualidad de la vida de los hombres. Todas las religiones son nuevas cada mañana. Pues las religiones no existen en algún lugar del cielo, elaboradas, terminadas y estáticas; ellas existen en los corazones de los hombres.”⁷⁰ Esta afirmación de Wilfred Cantwell Smith, recogida en el compendio ensayístico *Metodología de la Historia de las Religiones* articulado por Joseph M. Kitagawa y Mircea Eliade, sintetiza, pues, el asunto fundamental que envuelve la estructura metodológica que guiará la presente investigación. Si bien, como se pudo apreciar en el marco teórico que acaba de exponerse, el objeto que se está tratando aquí no podría precisamente hacerse llamar *religión*, la sentencia de C. Smith acerca, por lo menos, su carácter: lo *sacro* no puede escindirse de la existencia propia de quienes lo experimentan, es decir, se vuelve necesariamente *específico*, se encuentra necesariamente *contextualizado* y responde, obligatoriamente, a ciertas *vivencias* encarnadas en personas particulares. Por ello es que la fe resulta ser para este autor una *cualidad vital*, figurada en religiones que él mismo llamara *vivas*. De esto se sigue la noción de que, en relación a los sujetos religiosos en estudio, “hablar acerca de las personas no es lo mismo que hablarles a ellas; tampoco es igual a hablar con ellas”⁷¹, y la consecuente necesidad de enfatizar, en la investigación disciplinar de la religión, los dos últimos puntos de esta última cita. Se vuelve fundamental, entonces, el *tipo de comunicación* que se establezca con quienes se pretende interpretar socio-culturalmente.

La idea, pues, de la necesidad de compenetración con el o los sujetos de estudio no resulta, en lo absoluto, nueva (el artículo referido data ya de la década del sesenta), sobre todo respecto de los estudios antropológicos de la religión, lo cual remite a lo que Clifford Geertz, de hecho, señalara una década después: “Lo que procuramos es (en el sentido amplio del término en el cual éste designa mucho más que la charla) conversar con ellos, una cuestión bastante más difícil (y no sólo con extranjeros) de lo que generalmente se reconoce. ‘Si hablar *por* algún otro parece un proceso misterioso’, observaba Stanley Cavell, ‘esto puede deberse a que hablar *a* alguien no parece lo suficientemente misterioso’.”⁷² Tomando en consideración, entonces, tanto estas apreciaciones como la complejidad fenomenológica particular del análisis teórico que se intenta abordar en este estudio -en el sentido en el que se mencionaba en el apartado precedente-, resulta esclarecedor referirse aquí a la reflexión que Mircea Eliade subraya en sus *Observaciones Metodológicas sobre el Estudio del Simbolismo Religioso*:

“El segundo preconcepto, implícito más que abiertamente reconocido, es que, respecto de las ‘teorías generales’ de la religión, es más prudente consultar a un sociólogo, un antropólogo, un psicólogo, un filósofo o un teólogo. Mucho podría decirse acerca de la inhibición del historiador de las religiones que enfrenta un trabajo de comparación e integración. (...) Su tarea es más bien informarse acerca de los progresos realizados por los especialistas de cada una de estas áreas. No se es un historiador de las religiones por dominar un cierto número de filologías, sino por la

⁷⁰Cantwell Smith, Wilfred “La religión comparada: ¿a dónde y por qué?” en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Com. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986., p. 57

⁷¹ Cantwell Smith, *Ibid*, p. 72

⁷² Geertz, *Op. Cit* p. 27

capacidad de integrar los datos sobre religiones en una perspectiva general. Este historiador no actúa como un filólogo, sino como un hermeneuta.”⁷³

Eliade pone de manifiesto, de este modo, no sólo la naturaleza propiamente interdisciplinar de este tipo de estudios (y particularmente el que aquí se propone) sino también –y en cierta medida desprendido de lo anterior–, cómo es que las dimensiones teórica y metodológica de la presente investigación no pueden sino estar intrincadas entre sí, participando cada una del cariz operativo de la otra. En este sentido, la interpretación analítica que surja del presente proyecto resultará ser fruto no sólo de la implementación de cierta *metodología* orientada hacia el trabajo de campo sino de la manera en que las dimensiones y acercamientos fenomenológicos y teóricos alcanzados se acoplen a lo recogido en dicho trabajo práctico: si bien el método teórico expuesto más arriba habrá intentado responder a ciertas variables básicas a analizar (en torno a “lo sacro”, “lo simbólico”, “la cultura”, etc), dichas variables no terminarán de configurarse, pues, sino al momento de su contraste con el material hallado en el encuentro con los actores en cuestión. Este carácter simbiótico del vínculo entre ambas esferas de trabajo, la teórica y la metodológica, responde, justamente, al problema de las *definiciones*, en la medida en que en este caso es el estudioso (por lo menos en primer término), y no el sujeto estudiado, el encargado de proponer los lineamientos que situarán teóricamente y caracterizarán a éste último en el campo de estudios de la religiosidad, batiéndose entre la *construcción* y el *descubrimiento* del objeto (dualidad esencial, además, se cree aquí, de amplios debates en Ciencias Sociales y Humanidades).

Por estas razones y en función de lograr el equilibrio entre ambas dimensiones mencionadas, es que se ha optado por la utilización de una metodología *cualitativa*, que en palabras de Manuel Canales, coordinador del libro *Metodologías de Investigación Social*, “por definición, [...tiende] a la apertura, en el sentido de no regularse por cuestionarios en general y por cuestionarios con selección de alternativas en particular. El hecho esencial está en la codificación o complejidad del objeto, que le hace refractario a cualquier observación externa: responde a sus propias preguntas, significa en su propio código. Es el caso de los estudios culturales, psicosociales, de opinión, y en general del orden del sentido común y la subjetividad.”⁷⁴ El sujeto observado, en tal investigación de rasgos cualitativos, se manifiesta desde sus propias distinciones, sus propias preguntas, primando entonces la capacidad de *comprensión* del investigador, asunto que se cruza inmediatamente con lo sugerido por Cantwell Smith y Geertz que se esbozaba al comienzo de este capítulo: no sólo se debe hablar *del* otro sino *al* otro y *con* el otro, obteniendo de ello las herramientas para procurar “‘asimilar’ aquella forma en su código”⁷⁵.

Sin embargo, “el objeto de estudio es una cosa y el estudio de ese objeto es otra”⁷⁶, apunta Clifford Geertz reflexionando en torno al método etnográfico y el análisis de la cultura. No parece convenir, por tanto, en este punto, olvidar el carácter *interpretativo* del estudio, si bien, para efectos metodológicos, la información obtenida deberá necesariamente ser enmarcada bajo ciertos parámetros: “Nuestra doble tarea consiste en descubrir las estructuras conceptuales que informan los actos de nuestros sujetos, lo ‘dicho’ del discurso social, y en construir un sistema de análisis en cuyos

⁷³ Eliade, Mircea, “Observaciones Metodológicas sobre el Estudio del Simbolismo Religioso” en “La religión comparada: ¿a dónde y por qué?” en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Com. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986 p. 121

⁷⁴ Canales Cerón, Manuel, comp. *Metodologías de Investigación Social*. Ed. Lom, Santiago, 2006. P. 21

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ Geertz, *Op. Cit.*, p. 28

términos aquello que es genérico de esas estructuras, aquello que pertenece a ellas porque son lo que son, se destaque y permanezca frente a los otros factores determinantes de la conducta humana.”⁷⁷

Según esta perspectiva cualitativa, entonces, es que se presentan a la investigación dos ejes analíticos: uno en torno al catastro efectivo del caudal de *creencias, supersticiones y prácticas rituales* actorales y otro en relación a la aprehensión de cierto discurso de auto-reconocimiento, en tanto comunidad teatral, por parte de los actores. En relación a esto último, se considerarán, en términos generales (pues, dado el carácter del método de información que se presentará, el tipo de entrevista, estos puntos tenderán necesariamente a moverse, a ampliarse o acotarse), cuatro aspectos: las motivaciones profesionales, la percepción del carácter de su oficio artístico, la concepción y juicio con respecto al espacio ritual que practican y sus filiaciones o puntos de vista religiosos; se hace alusión en este segundo eje, pues, a lo que Pablo Cottet llamara “dichos propios a la significación de la experiencia”⁷⁸.

En razón de ambos puntos, entonces, es que será necesario delimitar, a continuación, tres elementos distintos útiles y medulares a la investigación: el *objeto* de estudio, el *mecanismo* para acceder a dicho objeto, y el modo en que la *información* obtenida será sintetizada.

A)-El Objeto de Estudio: estará constituido por una muestra de alrededor de cuatro individuos por generación, considerándose para ello tres rangos etarios diferentes de actores y actrices chilenos, a saber, de 20 a 39 años, de 40 a 65 años, y de 66 a 95 años. Esto, con el fin de obtener no sólo una muestra representativa, sino también variada, que flexibilice de este modo los supuestos teóricos y las hipótesis de trabajo; además está orientado a recuperar (en la amplitud de las experiencias recogidas), lo más cabalmente posible, el conjunto de las prácticas que, si bien están disponibles al día de hoy, se constituyen como *tradición*, distinguiendo así su carácter histórico y captando su temporalidad, que, se pretende aquí, se remonte a lo menos a mediados del siglo XX.

B)-Mecanismo de Acceso a las Fuentes: desde la perspectiva de las metodologías cualitativas, se recurrirá aquí, pues, a la técnica de la *entrevista en profundidad*⁷⁹, que apunta a una comunicación entre entrevistador y entrevistado más o menos flexible: “dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable”⁸⁰. Su particularidad utilitaria radica en que permite “dar curso” al pensar y al sentir del entrevistado, ya no restringido a las preguntas rígidas de un cuestionario, constituyéndose así más bien como una conversación entre iguales que se sostiene sobre la dinámica de la “obertura-cerradura”⁸¹ (“abrir para dejar salir”), es decir, sobre la premisa de que “toda respuesta genera una nueva pregunta. La pregunta y la respuesta suponen una extraposición recíproca. Si la respuesta no origina por sí misma una nueva pregunta, deja de formar parte del diálogo y participa en el conocimiento sistémico impersonal en su esencia.”⁸² Este mecanismo de recopilación y acceso a la información permite, pues, el desarrollo analítico de algunos puntos principales –según el mismo autor que se viene citando a este respecto: entrar dentro del proceso de construcción social de los sujetos; consiguientemente, describir y comprender los medios mediante los cuales los sujetos

⁷⁷ Geertz, Clifford, *Op. Cit.*, p. 38

⁷⁸ Cottet, Pablo en Canales, Manuel *Op. Cit* p. 214

⁷⁹ *Cfr:* Gainza Veloso, Álvaro, “la entrevista en profundidad individual” en Canales, *Op. Cit*

⁸⁰ Gainza Veloso, Álvaro, en Canales *Op. Cit* p. 220

⁸¹ *Ibid*, p. 238

⁸² *Ibid*, p. 245

generan acciones significativas y un mundo propio; conocer, de esta manera, la estructura básica de sus experiencias y construcciones simbólicas; aceptar que el sentido de lo que se investiga no puede darse por supuesto y existe el espacio para la transformación; y, por último, la potencialidad de este tipo de entrevistas para revelar la relación entre los sujetos individuales (junto a su estructura de personalidad) y su comunidad o espacio cultural (es decir, entre un “yo” y un “otro generalizado”). Este último sentido resulta evidentemente crucial para la reproducción del segundo eje analítico (de la relación del propio sujeto con su oficio de actor y con la dimensión sacra).

La configuración básica de la entrevista estará dada por la lógica general-particular, recorriendo el camino desde la propia presentación del actor como representante de su oficio hasta la descripción y explicación de *ritos, creencias y supersticiones* particulares. Este tipo de *entrevista en profundidad*, si bien incluirá ciertos elementos atinentes a la dimensión biográfica (al referirse el entrevistado a sus motivaciones profesionales, el ejercicio de su oficio o sus filiaciones religiosas, por ejemplo), responderá a un modelo parcialmente *focalizado*, en la medida en que, de todas formas, buscará llegar al encuentro de descripciones de nociones y eventos particulares, las *prácticas supersticiosas y la experiencia ritual*, núcleos del estudio. Así, se contará con una entrevista semi-estructurada, dotada de ciertas preguntas principales y específicas, que será grabada en archivos de audio y cuyo esqueleto o modelo será presentado al final de este apartado.

C)-Síntesis de la Información Obtenida: luego de la consecuente transcripción de los documentos de audio, se procederá a recopilar, primeramente, los registros acerca del *caudal de prácticas, creencias y supersticiones* que nos disponemos a analizar, manteniendo observancia en relación a su *repetición* entre las entrevistas, con el fin de poder configurar una armadura organizada que contenga los más recurrentes y los que aparecen como de orden más periférico, infiriendo de ello las conclusiones que sean pertinentes. Por otra parte, se procederá, igualmente, a la búsqueda de patrones entre los testimonios de los actores en relación al segundo eje analítico que se mencionaba, es decir, con respecto a cierto discurso de auto-reconocimiento en tanto comunidad teatral y agentes creativos; de las implicancias de dicho discurso y auto-percepción, tomando en cuenta aquí las variables a considerar que se apuntaron, se propondrán algunos criterios generales con respecto a dichas variables, sugiriendo cierto *perfil* de los entrevistados vinculado a cada uno de los puntos útiles a la investigación (variables). Dado el carácter de la entrevista ya descrito, parece manifiesto el hecho de que, muy probablemente, más de alguna variable se vea trastocada tras el trabajo de campo. El devenir de este tipo de inconvenientes tendrá que depender necesariamente del tipo de análisis que finalmente se logre estructurar. En última instancia, parece claro que todas estas consideraciones irán articuladas en función de su examen y contraste con las nociones y ejes que ya se vislumbraban en el marco teórico, tendientes a la vinculación entre el quehacer teatral y el orden de *lo sacro*.

Cabe mencionar en este punto una de las desventajas que se le podría reprochar a este tipo de metodología, y que ya advertía Gaínza Veloso en su artículo⁸³: la falta de observación directa, que podría llevar al “divorcio entre lo que el sujeto dice y lo que efectivamente hace”⁸⁴. Se ha optado, pues, por excluir la dimensión de la *observación* del marco metodológico formal a raíz de la que, se cree aquí, constituye la *variada y genuina* naturaleza del fenómeno en estudio. La gama de *ritos, creencias y*

⁸³*Ibid*, p. 243

⁸⁴ *Idem*

supersticiones (algunos vinculados a momentos específicos ligados a la escena o la representación pero otros, en cambio, de orden lingüístico atingente de modo general a la vida del actor, por ejemplo), así como el carácter de la experiencia creativa actoral, resultan de tan diversa índole, que no podría efectuarse una “observación efectiva” de todos ellos, como si fueran hechos dados en un espacio-tiempo específico, pues no todos lo son. En este sentido, se ha considerado que dicha elección hubiese podido entorpecer o complicar el análisis.

“Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. Y los esquemas culturales son no generales sino específicos”⁸⁵, señala Geertz, y es justamente en esa especificidad esquemática en que se ha inscrito tanto el campo teórico como el campo metodológico de este trabajo, y de ello su carácter *fenomenológico* y el uso de la *entrevista en profundidad*. Se acoge, pues, la percepción del mismo autor con respecto a que “el análisis cultural es (o debería ser) conjeturar significaciones, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas, y no el descubrimiento del continente de la significación y el *mapeado* de su paisaje incorporado”⁸⁶; y, por tanto, como se esbozó en el capítulo precedente, se acoge igualmente su concepto semiótico de la cultura, el enfoque interpretativo de su estudio y la consiguiente labor de “rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta.”⁸⁷

⁸⁵ Geertz, *Op. Cit.*, P. 57

⁸⁶ *Ibid*, P. 32

⁸⁷ *Idem*

Diseño General de Entrevista

- 1- Presentación: nombre, edad, institución en la que estudió.
- 2- ¿Cómo y por qué llegó usted a interesarse e introducirse en el oficio de actor/actriz?
- 3- ¿En qué trabaja actualmente? ¿ejerce?
- 4- ¿Cuáles son sus expectativas profesionales? ¿qué disfruta de su oficio?
- 5- ¿Qué piensa de su oficio? En el sentido de que ¿se considera un artista? ¿cómo se vincula usted con la dimensión creativa?
- 6- ¿Qué lugar y/o qué función le otorga usted al teatro en la sociedad?
- 7- ¿Conoce usted algo acerca de la historia del teatro, del origen del teatro?
- 8- Si la respuesta anterior es positiva: ¿qué sabe al respecto?
- 9- Si la respuesta anterior es negativa: ¿sabía usted que sus orígenes son de carácter ritual y religioso?
- 10- ¿Qué piensa de lo anterior? ¿le hace sentido? ¿vincula usted el oficio teatral con la dimensión de lo ritual, sacro, religioso, sobrenatural, o espiritual –cualquier término?
- 11- ¿Se considera usted una persona religiosa o espiritual? ¿tiene alguna creencia en particular o practica alguna religión?
- 12- Dependiendo de la respuesta, si es negativa: ¿Por qué no? ó si es positiva: ¿Por qué? ¿qué le atrae o le llama la atención de esa dimensión de la vida?
- 13- ¿Conoce usted las supersticiones, creencias y rituales que rondan el mundo del teatro?
- 14- ¿las practica?
- 15- ¿cree en ellas, o lo hace por imitación?
- 16- ¿Me podría mencionar todas las que recuerde? ¿cuáles son las más practicadas?
- 17- ¿Sabe usted de dónde vienen? ¿cuál es su historia?
- 18- ¿las considera una tradición? ¿qué piensa de ellas?
- 19- ¿Vincula usted la pervivencia de estos espacios supersticiosos y rituales con la relación existente (o inexistente, esto depende de las respuestas anteriores) entre los actores –en su quehacer como creadores- y el ámbito de “lo sagrado”, “lo espiritual”, “Lo ritual”, “la búsqueda del sentido” [como usted prefiera llamarlo]?

Capítulo I
El Foyer⁸⁸: “No creo.....pero.....no lo hagamos”⁸⁹

La Incertidumbre

“El hombre dotado de una sensibilidad artística se comporta respecto de la realidad del ensueño de la misma manera que el filósofo enfrente de la realidad de la existencia: la examina minuciosa y voluntariamente, pues en esos cuadros descubre una interpretación de la vida, y con ayuda de esos ejemplos, se ejercita en la vida. Y no son solamente, como pudiera creerse, las imágenes agradables y seductoras lo que él encuentra en sí mismo con esta absoluta lucidez: lo severo, lo sombrío, lo triste, lo siniestro, los obstáculos imprevistos, los sarcasmos de la suerte, las angustias; en una palabra, toda la ‘divina comedia’ de la vida, con su ‘infierno’, se desarrolla ante él, no ya como un espectáculo de fantasmas y de sombras –pues estas escenas las vive y las sufre-, y, sin embargo, sin que pueda desechar completamente esta impresión fugitiva de que no son más que una apariencia.”⁹⁰ No precisamente de manera aleatoria, pareciera ser, la palabra *incertidumbre* recorre las conversaciones con los doce actores que forman parte de este estudio. La observación de Friedrich Nietzsche en *El Origen de la Tragedia* deja entrever cierta cualidad propia del artista basada en una especie de vaivén existencial entre el ensueño como *posibilidad de realidad* y la conciencia de su apariencia, así como en la confusión desatada por esa *posibilidad de realidad* misma, al confrontarlo, en su mundo imaginativo y creativo, con la inseguridad de un devenir fatídico o desgraciado. En este sentido es que el vínculo entre el mundo actoral y lo ritual o lo *sacro* no puede sino bosquejarse, en primer término, a través del carácter *particular* que adquiere lo que, se cree aquí, parece ser su manifestación más inmediatamente reconocible: “*todo el conjunto de creencias, ritos y supersticiones acogido por las actrices y actores como recurso de protección hacia su oficio y de reconocimiento comunitario.*”

El título de este apartado, palabras de un joven actor referidas al inevitable soslayo supersticioso de ciertos elementos o comportamientos por parte del mundo actoral, lo sugería ya: si bien muchos de los entrevistados declaraban no creer en las supersticiones y rituales que rondan el mundo del teatro, dejaban el espacio para la duda, esa *posibilidad de realidad*, reconociendo que varias las practicaban “por si acaso”⁹¹, pues, como afirmara Cristóbal Pizarro, si bien uno “cree en lo que cree”, existiría la necesidad de esas cosas.⁹² De esta idea se desprende automáticamente la pregunta: ¿por qué esa necesidad? ¿de dónde o de qué nace? ¿en función de qué se produce? Es decir que, si “uno cree en lo que quiere creer”⁹³, ¿qué es lo que genera la tendencia a creer y seguir ciertas cosas aun cuando tal sentimiento o experiencia se intenta conscientemente rehuir? Estos cuestionamientos resultan, sin duda, complejos; sin embargo, se vinculan indefectiblemente con aquella cualidad particular del artista que advertía Nietzsche y, consecuentemente, con la noción que dio vida a este estudio: la percepción acerca de que la *continuidad* de lo sacro en el espacio teatral –en tensión

⁸⁸ Del francés “residencia”, “foco”, “hogar”, dicese del vestíbulo adyacente al auditorio del teatro que se utiliza como sala de espera antes de la función o durante los intermedios. Hace de recibidor.

⁸⁹ Cristóbal Pizarro, 25 años, Entrevista al 16/8/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 7

⁹⁰ Nietzsche, F. *El Origen de la Tragedia*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1964. p. 25.

⁹¹ Gloria Münchmeyer, 65-70 años, Entrevista al 13/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 70

⁹² Pizarro, *Idem* p.6

⁹³ *Idem* p.7

con el fenómeno de la secularización-, planteada a modo de hipótesis, se encontraría mediada por el carácter ritual del *oficio mismo*, por el hecho de que los actores conservan y re-articulan aquella dimensión desde su propia experiencia, es decir, desde su particular naturaleza: creadora e inmersa en el rito por su propia dinámica interna.

De lo anterior se sigue, entonces, que otra de las entrevistadas jóvenes afirmara: “no me creo estas cosas pero...pero las practico igual”⁹⁴, arguyendo, en torno a una de las prácticas rituales que se tratarán a continuación, que “más vale decirlo que no!....claro.....¡imagínate no llega el público! O sea siempre estai sujeto a esa duda....mejor hacerlo que no.”⁹⁵. Asimismo, Loreto Valenzuela, señala a este respecto que “yo no tengo las....supersticiones. Ahora, uno empieza...yo entiendo que uno empiece a hacer como ciertos rituales”⁹⁶, y, pese a su total descreimiento frente a las supersticiones actorales, deja abierta también la cuestión: “son puras huevadas encuentro yo po. Hasta que alguien me demuestre lo contrario. [ríe] así como dicen ‘cuando el chuncho canta el indio muere, no será cierto pero sucede’”⁹⁷. Gloria Münchmeyer, por su parte, relata que las heredó, y que las ha seguido “en el sentido de que ‘pucha y si es verdad.....’ te fijai, no es que yo crea, pero ponte tú que sea verdad.”⁹⁸. Parece volverse patente, pues, aquella constante del “por si acaso”, aquella transversalidad de la *incertidumbre* que se intuía, por lo que resulta esclarecedora en este punto la aseveración de Delfina Guzmán, quien la torna explícita: “yo, frente a eso, en la duda, abstente. Claro, pa’ qué voy a.....voy a picanear el destino”⁹⁹. Esa condición incierta –cuya naturaleza y características se delinearán deductivamente en la última parte de este capítulo-, entonces, pareciera encontrar alivio en la realización del rito y en el respeto a la superstición, y de aquí la idea de Clifford Geertz, citada en la introducción de este estudio, acerca de que “en un acto ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados por obra de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad”¹⁰⁰. El actor o actriz alcanza en ello, así, cierto control, cierto manejo de las circunstancias, cierta “transformación de la realidad” positivamente o en función de su propia necesidad: cierta *seguridad*, como se podrá vislumbrar unos párrafos más adelante.

“Entonces tú dices...pa’ qué arriesgarse, o sea, uno lo hace pa’ no molestar a la gente [refiriéndose a cuando “aguantó”, por deferencia social, llevar consigo un color que se suponía traía mala suerte], por no parecer tonto, muchas veces se queda callado con esas cosas, pero, en el fondo, tú tienes...un ligero temor cada vez que viene....la...la cosa. Claro, no, yo creo. Yo creo que son desastrosas. (...) que tonto parece ¿verdad? Pero.....pero es un temor. Un temor a la mala suerte. A la cosa que no depende de uno. A la....a que entren a jugar fuerzas que no.....que tú no las puedes manejar no más. Y eso...eso...como te dig....como te.....si sabes que algo las atrae, obviamente te alejas de ese...de esos elementos que atraen la mala suerte ahí”¹⁰¹, Reflexiona Alejandro Sieveking. Vuelve a reafirmar así el “por si acaso” a través del “pa’ qué arriesgarse”. Insiste: “.....para qué arriesgarse. Yo digo: para qué. Puede que.....por qué. Porque tú no entiendes, son inexplicables [las cosas que suceden a raíz de las supersticiones y creencias teatrales]. Tonterías de uno.....por supuesto que toda

⁹⁴ Maira Bodenhöfer, 25 años, Entrevista al 18/8/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 16

⁹⁵ *Idem* p. 18

⁹⁶ Loreto Valenzuela, más de 50 años, Entrevista al 26/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p.61

⁹⁷ *Idem* p. 63

⁹⁸ Münchmeyer, *Idem*, p. 70

⁹⁹ Delfina Guzmán, 84 años, Entrevista al 5/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 86

¹⁰⁰ Geertz, *Op. Cit.*, p. 107

¹⁰¹ Alejandro Sieveking, 78 años, Entrevista al 14/9/2012 y al 21/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 109

la gente, el noventa y ocho por ciento de la gente, cree que son tonterías. Pero uno es el que está en...en la corte ¿ves? Uno es el que está arriesgándose. Que está pasando un peligro. Y eso es un peligro real.”¹⁰². Pero y ¿de dónde surge ese *temor* que menciona el actor? ¿dónde yace ese *peligro* al que alude? O, puntualizando, ¿cómo y de qué se constituye la *incertidumbre*? La introducción a estas interrogantes deberá necesariamente deslindarse de la revisión consiguiente de todos los ritos y supersticiones de la comunidad actoral recogidos en este estudio.

Las Supersticiones y Rituales

En primer lugar, es reconocible entre los actores el uso de la fórmula “Mierda, Mierda” en lugar de decir “que te vaya bien” antes de un estreno; Alejandro Sieveking y Gustavo Meza hacen hincapié en que los ingleses manejan la misma noción a través de la sentencia “Break a Leg”; de hecho, incluso Paula Barraza, actriz joven egresada de la escuela “La Mancha” -del lado del teatro físico y, por ello, en términos de “círculo teatral”, muchas veces ajena a lo que puede ser la pervivencia de ciertas tradiciones comunitarias-, la reconoce como “un clásico”¹⁰³. Se dice que su origen se vincularía con la época de auge del teatro en Europa, donde el teatro que se prolongaba en el éxito estaba, ante sus puertas, lleno de mierda de caballo (medio principal de transporte), al representar esto la importante afluencia de público, por lo cual se habría mantenido entre actores como sinónimo de buena suerte¹⁰⁴. Cristóbal Pizarro recuerda además otra explicación, vinculada con la figura del arlequín en la Comedia dell’Arte, que, se dice, jugaba con la mierda y se la tiraba al público¹⁰⁵. Gustavo Meza especifica su origen -y su notoria pervivencia- al vincularla con una importante figura de la historia teatral: “Shakespeare se...su primera...cuando sale de Stratford su primera...eh...oficio es estacionador de caballos mientras van al teatro. Y ahí el deseo de él es que estuviera todo lleno de mierda po. Porque de eso se eleva...en eso...ése era el éxito de su pega.”¹⁰⁶ De todas maneras sería “para que venga gente, para que salga bien”¹⁰⁷, señala Paula Barraza, mientras Pizarro agrega que “uno dice ‘oye mucha mierda para hoy’ y es como decirse ‘vamos’”¹⁰⁸. Loreto Valenzuela, por su parte, señala que es “una manera de hacer comunidad. Cachai? Estos somos nosotros, y nosotros nos decimos ‘mierda mierda’ y nosotros sabemos que decir ‘mierda mierda’ es de buena suerte”¹⁰⁹. Esta idea de *hacer comunidad* se presenta, pues, como pilar vertebral del estudio, al sustentar, desde el punto de vista teórico, esa suerte de *continuidad de lo sacro* que se intenta esbozar, por cuanto “nivel cultural interno”¹¹⁰. Gloria Münchmeyer y Bélgica Castro puntualizan la distinción entre el decirse “mierda, mierda” unos a otros, práctica antigua, y el realizar el rito, entre los actores de una obra, de formar un círculo, tomarse de las manos, y recitar juntos “mierda, mierda, mierda!”, de existencia más reciente. Ésta última, para Maira Bodenhöfer, “amerita que [...] se produzca una energía... ‘¡mierda, mierda, mierda!’...ese espacio, ese instante, esa instancia”¹¹¹. A raíz de esta

¹⁰² *Idem*, p. 111-112.

¹⁰³ Paula Barraza, 24 años, Entrevista al 30/8/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 34

¹⁰⁴ Esta interpretación es compartida, o por lo menos fue explicitada, por Gustavo Meza, Elsa Poblete, Cristóbal Pizarro, Ricardo Parraguez, Maira Bodenhöfer, y Paula Barraza.

¹⁰⁵ Pizarro, *Idem*, p. 7

¹⁰⁶ Gustavo Meza, 74 años, Entrevista al 27/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 79

¹⁰⁷ Barraza, *Idem*, p. 34

¹⁰⁸ Pizarro, *Idem*, p. 8

¹⁰⁹ Valenzuela, *Idem*, p. 61

¹¹⁰ Tal como se trataron los conceptos de J.M. Lotman en el Marco Teórico de esta investigación.

¹¹¹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 16

misma percepción pareciera ser que Elsa Poblete dice que hacerlo le produce *seguridad*, pues “es un momento de conexión con el otro... (...) es como decir ‘estamos juntos’ (...) como uno en el escenario es un malabarista en que tu...tu... red son tus compañeros, entonces ese minuto anterior (...es) un sello de...compromiso. (...) y también de (...) invocar a las fuerzas naturales a que te acompañen ¿no?”¹¹². Si bien Delfina Guzmán no la considera un rito propiamente tal sino un saludo -un “buena suerte”-, Gustavo Meza ve en ella una razón práctica y Cristóbal Pizarro asegura que “hay muchas veces que no he hecho ‘mierda mierda’ y no pasa ná...”¹¹³, de todas maneras la fórmula se erige por sobre el “que te vaya bien”, que de hecho, según Bélgica Castro, derechamente “no se puede decir”¹¹⁴. La búsqueda de esa *seguridad*, esa *energía*, esa *compañía de las fuerzas sobrenaturales*, ese *que todo salga bien* y el decirse *vamos*, ya comienzan a sugerir el curso, el sentido, de estas prácticas: “te dai cuenta en qué *estado* estai pa’ actuar”¹¹⁵. ¿Cuál es el carácter de ese *estado*? es el cuestionamiento que se intentará delinear en el segundo capítulo y que ya encuentra sus primeras luces en esta revisión.

En segundo lugar, se repite en las conversaciones la figura de “la bicha”, emblema teatral de la mala suerte. ¿Qué o quién es “la bicha”? Delfina Guzmán lo define como un animal “bastante aterrador” y al mismo tiempo “muy atractivo”¹¹⁶, mientras Bélgica Castro sentencia a este respecto que “todas las...los animales que se arrastran...[rie] dan mala suerte se supone...nombrarlos da mala suerte”¹¹⁷. Maira Bodenhöfer, por otro lado, ante mencionar o no la palabra -su verdadero nombre- declara que “a mí me da lo mismo, pero mi mamá, ¡me mata!”¹¹⁸, haciendo alusión a la dimensión generacional de la pervivencia o transformación de las supersticiones y creencias, asunto que se tratará más adelante en este mismo apartado. Asimismo, reproduce en entrevista el “gesto”¹¹⁹ que debe hacerse como “contra” ante su mención, al igual que Mauricio Pesutic: el puño cerrado, levantando el pulgar, el índice y el meñique, “cuando alguien dice la palabra, incluso cuando estás conversando con otra palabra, o sea, otra gente, que no la usa en ese sentido, por debajo de la mesa, donde sea.”¹²⁰, agrega este último actor. Cristóbal Pizarro, ante la pregunta en torno a si suele nombrar la palabra o no, asume culposamente que “se me sale un poco...”¹²¹ y relata: “hace poco estaba en una obra con gente vieja y tenía que decirla...en la obra...tenía que decir ‘culebra’...y me lo prohibieron... ‘no podía decir esa palabra’... ‘cambia el animal’... ‘no podía decir esa palabra’... ‘dí ratón’...cambiaron la palabra...porque era una historia que el weón contaba...entonces en vez de decir ‘culebra’ decía ‘ratón’...”¹²². En efecto, “la bicha” es la culebra, la víbora. Ninguno de los actores ni actrices logró encontrar en su memoria la posible raíz de esta superstición, pero todos la recordaron apenas tuvieron que mencionar algunas de las creencias más comunes, de hecho Gustavo Meza advierte que, derechamente, independientemente de que crea en ella o no, no la nombra “porque a la gente le importa”¹²³, además de que ha visto su

¹¹² Elsa Poblete, 59 años, Entrevista al 13/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 43-44.

¹¹³ Pizarro, *Idem*, p. 9

¹¹⁴ Bélgica Castro, 91 años, Entrevista al 14/9/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 95

¹¹⁵ Pizarro, *Idem*, p. 8

¹¹⁶ Guzmán, *Idem*, p. 86

¹¹⁷ Castro, *Idem*, p. 96

¹¹⁸ Bodenhöfer, *Idem*, p. 15

¹¹⁹ *Idem*, p. 15

¹²⁰ Mauricio Pesutic, 64 años, Entrevista al 5/10/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 52

¹²¹ Pizarro, *Idem*, p. 8

¹²² *Idem*, p. 8

¹²³ Meza, *Idem* p. 80

comprobación o confirmación más de “80 veces”¹²⁴, dando cuenta así de la fuerte presencia de la “innombrable” como elemento fatídico para el quehacer teatral. Elsa Poblete cuenta una anécdota tremendamente ilustradora del significado de la superstición en torno a la apodada “bicha”: “Iba en una camioneta, íbamos a hacer una función al pueblo de nacimiento, y un actor dijo ‘ahhh las supersticiones nooo’ qué se yo, ‘y lo digo, y lo digo, y le digo’ y repitió, y repitió y repitió y repitió la palabra, y nosotros todos ‘noo, noo!’.... ‘ahh! qué me importa! Lo digo, lo digo!’, y llegamos allá, de la municipalidad habían llevado un bus con toda la gente porque era fuera del pueblo, en un estadio, una cuestión así....un gimnasio....y estaba todo el público esperándonos...llegamos nosotros, empezamos... nos.....a abrir la puerta de la van, este actor, que era el protagonista de la obra, se baja y tontamente ¡paf! y se quiebra una pata. Claro.[ríe], se quiebra una pata. Entonces todos nosotros ‘[sonidos de ajeteo]’ atendiéndolo, y al poco rato alguien dice: ‘no si éste....éste se la buscó, porque....’ Entonces qué? Tuvieron que pescar al actor, protagonista, llevárselo a la posta, qué se yo, al público, que había ido especialmente, nosotros le hicimos partes, tratamos de salvar la situación, qué se yo, pero no pudimos hacer la función, en fin, fue horrible, entonces yo digo ‘ah chuta, le agarré respeto...ya, de ahí la creo’. [ríe]”¹²⁵. La repercusión que pueden llegar a tener esta o determinadas supersticiones para el desarrollo de la labor teatral se vuelve aún más patente si se cita aquí a Alejandro Sieveking, quien relata otro ejemplo interesante: “fíjate que en una versión que se está haciendo ahora [de *La Remolienda*] dirigida por....HernnVallejo....creo que la actriz, la actriz anterior por lo menos, porque cambió de reparto, porque las hacía hac.....lo que se está haciendo, con giras por todos lados. No permitía que se dijera. O sea que hizo que se cambiara el texto. [ríe] Porque si no no trabajaba. Que no, que no, y que no y que no y que no y que no.”¹²⁶

Ante la falta de antecedentes en relación al origen de esta superstición, vale examinar las posibles significaciones simbólicas de la “víbora” o “serpiente”, en búsqueda de algún nexo con las implicancias que reviste esta creencia para los actores. J. A Pérez Rioja, en su *Diccionario de Símbolos y Mitos*, al establecer una descripción general de la figura del *animal* como antiguo símbolo, otorga un elemento interesante: “en las primitivas religiones (Egipto, etc.) ciertos animales han tenido un carácter sagrado o simbólico. Así, en la mitología clásica, cada divinidad tenía su animal consagrado o favorito: Apolo, el lobo y el gavilán; Baco, el dragón; Minerva, el Búho; Neptuno, el toro; Martes, el caballo; Vulcano, el león; Esculapio, la serpiente; etcétera. (...) la fuerza de los instintos se ha simbolizado tradicionalmente por medio de las fieras y los animales salvajes, en tanto que la espiritualidad se ha representado por ciertos animales como el cordero, las aves, los peces, etc.”¹²⁷. La identificación de la Serpiente con Esculapio, Dios de la sanación y, en la antigua mitología, incluso de la resucitación, no resulta fortuita con respecto a la superstición teatral, pues deja entrever cierta relación entre la vida y la muerte, además de que la idea de que los animales salvajes representarían “la fuerza de los instintos” sugiere allí quizás, a su vez, la presencia de lo súbito o de la necesidad de sobrevivencia. Más específicamente, el mismo autor trata en varias partes de su libro las cualidades simbólicas de la serpiente en sí, atribuyéndole valores como astucia¹²⁸, codicia¹²⁹, y discordia¹³⁰, además de que

¹²⁴ Meza, *Idem* p. 79

¹²⁵ Poblete, *Idem*, p. 41

¹²⁶ Sieveking, *Idem* p. 111

¹²⁷ Pérez Rioja, J.A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, ed. Tecnos, 2003, Madrid. p. 67

¹²⁸ Pérez Rioja, *Op. Cit.*, p. 82

¹²⁹ *Ibid*, p. 133

“en la antigua Grecia se consideraba a la serpiente como símbolo de fecundidad o de adivinación.”¹³¹ Los tres primeros elementos citados indican cierto vínculo evidente con sentimientos conflictivos que, si cuyo análisis se suma a la noción de “adivinación” referida, podrían sugerir entonces una relación de la figura de la víbora o “bicha” con la necesidad de *control, de seguridad*, ante aquellos “obstáculos imprevistos” o “sarcasmos de la suerte” que ya adelantaba Nietzsche en la introducción de este capítulo.

Un tercer elemento se destaca entre el caudal de supersticiones, prácticas y creencias recogido: el color amarillo no puede jamás usarse en escena. Tanto así que “sería una provocación”¹³² utilizarlo, sentencia Gustavo Meza. Cristóbal Pizarro, más joven, concuerda, y refiriéndose al manejo de las supersticiones en general por parte de los actores, ejemplifica que éstos suelen pensar cuestiones del tipo “no creo [en la superstición]....pero mejor que el vestuario no sea amarillo.”¹³³ A raíz de esto, reflexiona: “Entonces uno tampoco se va a exponer a hacerlas”¹³⁴. También da cuenta de su propia experiencia al relatar que, trabajando en teatro, a una compañera que debía vestir de amarillo le sucedieron las peores cosas en escena, incluso comenta: “salíamos blancos... así....satánico”¹³⁵. Delfina Guzmán y Alejandro Sieveking, igualmente, reseñan sus anécdotas. La primera, habla de una obra que le habría tocado montar, sobre “una pareja, durante las cuatro estaciones. Y en el otoño, estaba descrito por el autor que se vestía de amarillo. Y no. Se dijo: no. Otro color. Otro color porque el amarillo es mala suerte.”¹³⁶. Sieveking, por su parte, relata dos ejemplos que evidencian, al igual que la historia de Delfina, el peso de las supersticiones para el desarrollo de la creación teatral y la importancia que revisten para los actores. En primer término, narra: “La Ana González, por ejemplo, nos contaba que ella cuando joven, por hacerse la elegante llevó un pañuelo amarillo entonces la....la....la diva, porque la Ana era muy joven y estaba empezando en el teatro, la diva le pidió un....cómo se llama....algo para...un pañuelo o algo...para el traspirado o no sé qué cosa, y la Ana le pasó el pañuelo amarillo....¡y la otra...! Armó un escándalo que poco menos que la despidieron te fijai! Ya quedó....ya fijada....o sea que hay gente que no te acepta el color amarillo, ni siquiera mucho....en muchos casos....el dorado.”¹³⁷ Aquél “escándalo” que menciona Alejandro dice por sí mismo, bastante. En segundo lugar, Sieveking ejemplifica la superstición -intentando comprobar la veracidad de la mala suerte que traería el amarillo- al contar que “en....la misma versión justo de los cuentos del Decamerón, aquí [refiriéndose a una anécdota que será citada más adelante], y el diseñador, que era Sergio Zapata, nos puso un gorro de esos....renacentistas, llenos de frutas, flores y cuestiones. Y un invierno era Barril, la niña era la primavera, el joven era eh....como...el verano, con rojo, y la Bélgica hacía el otoño y yo hacía el invierno. No...porque era....no, espérate, ¿qué hacía yo? Porque....no, ¡yo hacía el otoño! O sea el gorro mío era el otoño. Hojas amarillas.....[ríe] todas las cosas amarillas en la cabeza. Entonces yo dije ‘ya bueno, ya! No puedo estar diciendo nada....porque va a parecer ridículo’....por supuesto me robaron la peluca durante las funciones, me....[ríe], no me pagaron, porque le pagaron a todo el mundo menos a mí...”¹³⁸. Llama la atención que Gloria Münchmeyer, a pesar

¹³⁰ *Ibid*, p. 168

¹³¹ *Ibid*, p. 385

¹³² Meza, *Idem*, p. 80

¹³³ Pizarro, *Idem*, p. 7

¹³⁴ *Idem* p.7

¹³⁵ *Idem*, p.7

¹³⁶ Guzmán, *Idem*, p. 86

¹³⁷ Sieveking, *Idem*, p. 108.

¹³⁸ Sieveking, *Idem* p. 109

del rechazo del amarillo por parte de los actores, asegure que poner velas amarillas para el estreno significa “éxito y plata”¹³⁹, cuestión posible de esclarecer, quizás, si se examina la eventual raíz de la superstición vinculada con este color.

Si bien muchos de los actores reconocen el origen de esta creencia en el hecho de que Molière habría muerto en escena vestido de amarillo –por lo cual para Elsa Poblete, por ejemplo, no usarlo significa incluso un homenaje¹⁴⁰ a aquel hombre de teatro-, Delfina Guzmán se cuestiona la significación del color, al asociarlo de inmediato, tras la pregunta por esta superstición, con el “color del dinero”¹⁴¹, sin comprender, consecuentemente, por qué traería mala suerte. En este sentido, el *Diccionario de Símbolos y Mitos* ya tratado permite disponer de significativas señales en relación al trasfondo simbólico del amarillo; allí se afirma que “este color tiene un doble y contradictorio significado simbólico. En primer lugar, el amarillo-dorado es emblema del sol y de la divinidad. Pictóricamente ilumina el fondo de muchos cuadros, representando la santidad de los personajes retratados. Y, en la liturgia católica-como antes en la mitología griega-, tiene, en unión del negro, una significación fúnebre. A veces, por el contrario, evoca el amarillo la luz infernal, los celos, la envidia, la traición o el engaño. Así, por ejemplo, en la edad media, los herejes y los apestados vestían de amarillo. Dejando a un lado estas contrarias significaciones, observa Pedro Caba que ‘si el rojo es color de vida (sexo, sangre) el amarillo- que le sigue en intensidad excitante- es color violento y resistente, color de sequía y tiempo apelmazado, endurecido en pátina, color cereal, tardío, de mujeres y frutos maduros’. Del amarillo ha dicho Goethe: ‘es un color alegre, gracioso y tierno, pero la más leve mezcla lo desvaloriza, lo hace desagradable, feo y sucio’. El amarillo –como observa Aepli- es el color de la tan fácilmente irritable intuición, del presentimiento, del sondeo; en él se oculta una característica fuerza solar, penetrante y luminosa.”¹⁴². Se pueden extraer de lo anterior varias ideas reveladoras: la contradicción en sí que reviste el color, su vínculo con la divinidad, su asociación con lo fúnebre, los conceptos de la traición o el engaño, su vinculación con el hereje, su particularidad *sensibilidad* a la mezcla y la relación con la intuición y el presentimiento; todas, en su conjunto, aluden a la posibilidad de ligar el amarillo con cierta condición general de *incertidumbre* y de *contradicción*. La misma *sensibilidad* que Goethe percibe en este color, esa *desvalorización* potencial, evoca ese estado de *inseguridad* que los actores, en la introducción de estas páginas, traían a colación casi unánimemente.

Otra creencia que parece reiterarse dentro de la comunidad teatral es la prohibición –implícita, claro- de tejer, no queda claro si sólo en el escenario o en todo el recinto del teatro incluidos los camarines. Se supone que traería mala suerte, y muchos de los actores y actrices encuentran en ello una razón práctica que habría nacido por iniciativa de los directores, vinculada con el hecho de que la antigua costumbre de las actrices de llevar sus tejidos a los ensayos y a las funciones habría traído más de un problema al desarrollo del montaje: “Y yo te contaba cuando la Ana González entró al escenario con el tejido clavado en el vestido po...de María Estuardo, ella era la reina de Inglaterra ponte tú, así [indicando lo voluptuoso del vestido] con un vestido así, lleno de cosas, y ‘brum!’ el palillo y la lana pa’ allá..ppprrrr [sonido de arrastre] entrando al esce.....a escena! En una función. Entonces claro...por supuesto de ahí quedó pero ya sagrado...no se teje no más. Pero son cosas así...yo creo que en general tiene que ver como con disciplina, con...con esta...esto...de buscar certeza, ese tipo de cosas, pero

¹³⁹ Münchmeyer, *Idemp.* 70

¹⁴⁰ Poblete, *Idem*, p. 43

¹⁴¹ Guzmán, *Idem*, p. 85

¹⁴² Pérez Rioja, *Op. Cit.*, p. 59

no porque realmente sea verdad.”¹⁴³, relata Loreto Valenzuela. Por estos motivos es que Elsa Poblete, por su parte, considera que el que no se deba tejer responde a una “conducta necesaria” a partir de la cual se habría creado el mito supersticioso, pues “Se afirmó (...) en lo supersticiosos que son los actores para crear ciertas normas de conducta”¹⁴⁴, y de ahí que, también, Gustavo Meza lo asocie con la necesidad de mantener la atención de las actrices en el ensayo¹⁴⁵. Maira Bodenhöfer da, sin embargo, una explicación distinta, bastante curiosa y de corte quizás más “supersticioso”: “porque se enredan los textos”¹⁴⁶, dice. Agrega, además, que según ella no se puede, especialmente, tejer de color amarillo, lo que demuestra que la percepción y manejo de estas creencias no es unívoco, entremezclándose y variando según el caso (y según la edad, como se puntualizará más adelante).

Una anécdota relatada por Alejandro Sieveking para el caso del tejido atestigua de igual manera cómo es que se combinan supersticiones, dando cuenta esto, quizás, de que el trasfondo del asunto que aquí se trata no yacería en *qué es lo que se cree* sino en *por qué existe una tendencia a la creencia*: “Nosotros hicimos la danza macabra de Strindberg y por un contacto...rarísimo...la vino a dirigir el mayor especialista de Strindberg en Suecia. Imagínate lo que es eso. Que se llama [Kevin Ian?], debe haber muerto ya, trabajaba en una película...con...con guión de Bergman, era una de las primeras personas que aparecía, maravilloso actor y director increíble, pero no hablaba castellano y vino con la señora, y la señora estaba en la platea tejiendo. Tejer en...en...no se puede. No se puede, es decir...pero ¿cómo le iba decir a la señora del director que habían venido de Suecia que no hablaban...ella no hablaba castellano ni nosotros hablábamos sueco, teníamos que entendernos por inglés, no...? Era toda una serie de cosas que finalmente nos quedamos callados. Pero...el...el...me dijo...bueno, cuando estrenamos, me dijo... ‘break a leg!’ [ríe] y yo dije ‘bueno...’ Y ‘no!’ me dijo ‘ah, por Dios’ la Carmen Hernández, es una cosa muy habitual en Europa decir ‘quíbrate una pata’ o ‘quíbrate un pie’ en vez de decir ‘mierda mierda’: Así que ahí había dos...dos...supersticiones más o menos fuertes...y...por supuesto, la obra, que era en el teatro grande de la Católica, en la parte de abajo, o sea que tiene como 380 localidades, que iban mucho, tuvimos mucho...cuando mucho mucho, tuvimos 28. 28 personas. (...) La gente se aburría mortalmente y después la crítica la eligió la mejor obra del año. De no entender.”¹⁴⁷ Si la mala suerte, en este caso, fue “llamada” por tal o cual superstición o fue “acrecentada” por tal o cual otra, no parece ser lo esencial del asunto. Asimismo, existen costumbres asociadas con la taquilla del teatro que, al ser contradictorias entre sí, reafirman lo que se viene argumentando. Gustavo Meza asegura que existe la percepción de que mirar la taquilla antes de entrar al teatro (para corroborar la cantidad de público) traería mala suerte, cuestión que, para él, no sería más que un “cuento” de los administradores¹⁴⁸ de los teatros para evitar el condicionamiento de los actores y controlar ellos la esfera de las ventas. Contrariamente, Delfina Guzmán hace hincapié en el hábito o “instinto de mirar la taquilla al llegar al teatro”, casi ritual, de los actores. “Esa reflexión sobre el porvenir de un proyecto es...es una reflexión angustiante por un lado, y por otro lado es muy estimulante. A ver cómo conseguimos que esto realmente funcione”¹⁴⁹, reflexiona. De

¹⁴³ Valenzuela, *Idem*, p. 62

¹⁴⁴ Poblete, *Idem*, p. 41

¹⁴⁵ Meza, *Idem*, p. 79

¹⁴⁶ Bodenhöfer, *Idem*, p. 19

¹⁴⁷ Sieveking, *Idem*, p. 110-111

¹⁴⁸ Meza, *Idem*, p. 80

¹⁴⁹ Guzmán, *Idem*, p. 85

aquí, entonces, parte de la *incertidumbre* que se viene repitiendo, e, igualmente, el hecho de que al parecer la cuestión radicaría en la *necesidad de la creencia* más que en la forma que adquiere esa creencia: si da mala suerte mirar la taquilla o, por el contrario, da buena suerte, no es lo importante, pues lo esencial estribaría en la búsqueda de *cierta presencia* constante de algún elemento que sirva de “contra” a la *inseguridad*.

Maira otorga una explicación particular para la creencia en que silbar sobre el escenario atrae mala suerte, otra de las supersticiones que abundan en el mundo de la escena teatral; hacerlo permitiría que el público chifle¹⁵⁰. Sin embargo, el resto de los actores que hicieron alusión a los motivos de este rechazo al silbido arguyen que se trataría más bien del peligro que revestiría hacerlo, por estar conectado con la labor de los tramoyas del teatro: “En el escenario es peligroso, porque hay cuestiones que bajan, que suben, focos [...antes] se entendían los tramoyas con los silbidos (...) entonces si hay un actor abajo, mientras están trabajando los tramoyas, y silba, van a mandar una cuestión pa’ abajo equivocadamente (...) entonces se crea el mito”¹⁵¹, reflexiona Elsa Poblete. Ricardo Parraguez comparte su interpretación, afirmando que “se asocia en el fondo como.....los silbidos del trabajo de tramoyaje con lo peligroso también en la escena”¹⁵². Es este *peligro*, justamente, una de las variables centrales que se tratarán al final de este capítulo, y el que lleva a Alejandro Sieveking a sentenciar que silbar en el escenario es “fatal! si tú solamente puedes silbar cuando el personaje silba.”¹⁵³. No se puede aquí abandonar la oportunidad de citar, de este mismo actor, una anécdota en torno a la superstición del silbido que resulta no menos que genial, absolutamente ilustrativa del carácter supersticioso de los actores en general:

“Estábamos haciendo La Celestina, y en medio del escenario, es decir, pa’ pasar, estábamos...un montón de cosas y había una escalera, la única manera era pasar por debajo...yo pasé silbando por el escenario...porque me acordé de que el antídoto [para contrarrestar la superstición de pasar por debajo de las escaleras] era silbar....pero me olvidé que estaba en el escenario. Bueno. El decorado que estaba a presión en el Teatro del Ángel aquí estaba pescado como con palos...¿no? entonces, la Jael Hunger, que hacía de la Melibea, tenía que ir de un lado para otro, pero no.....lo tenía automatizado, no vio los palos, y se chocó con uno y se cayó....pegó en el de adelante, en la cara, aquí la bella Melibea se iba transformando en el monstruo de la laguna negra a cada minuto, ves tú, que pasaba la obra....eh...el actor, que cómo se llama, que hacía Sempronio, pasó por el subterráneo y como no lo había hecho nunca resbaló y se rebanó un pedazo de traste, así que le chorreaba la sangre por el escenario. Y después....eh...[ríe] y después yo me tenía que subir por una escalera de cuerda ¿no? Porque era la única manera de salir, se supone que era un jardín cerrado, entonces, bueno no era, si había bastidores y todo, pero había la idea....la escala ya te daba....la escalera de cuerda, y empiezo a subir la escalera de cuerda, voy a la mitad y ¡pum! Se cae toda la escalera conmigo además....qué iba a hacer yo oye? Irme por....entre bastidores no más po....

[ríe] Se podría decir entonces que has corroborado la veracidad de las supersticiones...

[ríe] Entonces yo decía.... ‘en qué minuto estuve en ese lugar...en qué minuto fatal!’....[ríe].”¹⁵⁴

“No sé si es barrer pa’ afuera o pa’ adentro, no sé cómo es la cosa”¹⁵⁵, señala Elsa Poblete con respecto a otra de estas supersticiones que se vinculan con el trabajo sobre el escenario mismo: la idea de que éste siempre se debe barrer hacia adentro. ¿Por qué? Cristóbal y Maira concuerdan en la versión de que no hacerlo, es decir, barrerlo

¹⁵⁰ Bodenhöfer, *Idem*, p. 19

¹⁵¹ Poblete, *Idem*, p. 42

¹⁵² Parraguez, 24 años, Entrevista al 21/8/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 26

¹⁵³ Sieveking, *Idem*, p. 110.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 113

¹⁵⁵ Poblete, *Idem*, p. 41

hacia fuera, ahuyentaría al público; “ahí lo espantas...”¹⁵⁶ apunta esta última actriz. Delfina Guzmán, que apenas parece recordar esta superstición, especula que es por la idea de no sacar “lo espiritual que está ahí (...) que tú no sabes dónde está (...) ese plus que tiene un...un escenario que ha sido pisado por muchos actores, que han pasado muchos cuentos ahí...”¹⁵⁷. Este acercamiento resulta interesante en la medida en que comienza a trazar ya las líneas que configurarían la relación del mundo actoral con la dimensión sacra o ritual: la actriz percibe que debe haber algo allí, intangible, que debe conservarse. En este mismo sentido no está demás agregar al análisis, aunque pueda resultar fácilmente deducible, la interpretación que da Udo Becker, en su *Enciclopedia de Símbolos*, a la figura de la Escoba¹⁵⁸: “instrumento (...) del culto, por cuanto se utiliza en la purificación simbólica del templo. (...) [Y, en el caso de cabalgadura de brujas] tal vez símbolo de aquellas potencias que la escoba no pudo barrer completamente del templo y que luego se apoderan de ella”. La “purificación simbólica del templo” o “las potencias que la escoba no pudo barrer completamente del templo” se ajustan a las conjeturas de Delfina Guzmán e insinúan con ello una significación posible de la resistencia a barrer hacia afuera del escenario, ligada con el *temor* a espantar sea ya a la suerte, a “lo espiritual”, o al público (que en el caso del teatro se corresponde de modo evidente con el “éxito”).

Por otro lado, la llamada “bicha” no es lo único que, entre los actores, se evita o no se puede nombrar. Existe toda una tradición en torno a no mencionar –ni montar– ciertas obras de teatro que se consideran “yeta”. Gloria Münchmeyer aclara que “yeta significa que algo va a pasar si tú la montas.”¹⁵⁹. La más difundida de ellas es la obra *Macbeth* de Shakespeare, a la cual le dicen, en su defecto, “La Escocesa” o la “Scottish Play”. Elsa y Cristóbal coinciden en que la carga negativa de este montaje tendría que ver con las brujas que aparecen en escena cuando comienza, que, con su conjuro, embrujarían la obra misma. Pero en tal caso...¿cuál sería el influjo que ejercerían esas brujas sobre el montaje? Mauricio Pesutic, que la signa directamente como la “obra maldita”, responde: “siempre pasa algo. Pero yo ya creo que es como...la profecía autocumplida”¹⁶⁰. Bélgica agrega, como “agravante”, que en “La Escocesa” “Hay mucho muerto!”¹⁶¹. Maira conjetura que su origen debiera estar vinculado con que alguna vez en alguna puesta en escena “quedó la embarrada” o con que, quizás, la obra “tiene una carga en sí”¹⁶²; en cualquier caso, se vuelve manifiesto que la obra está asociada con la mala suerte y, en cierto modo, “cargada”, si se toman los términos usados por Maira. Esta “carga” evoca esa *existencia de algo intangible* que se reconocía en la superstición de cómo barrer el escenario, abordada el párrafo anterior. Asimismo, recuerda ese *temor al peligro o a lo incierto* que se ha venido manejando. Sieveking ejemplifica estas inferencias o consideraciones a través de sus experiencias con la que él mismo llama “Scottish Play”: “una vez, la hizo un actor, bueno y se quedó afónico como dos semanas...si te lo conté eso? No pero eso no es nada! En general se muere gente.”¹⁶³; ante mi sorpresa tras haber escuchado aquél “en general se muere gente”, continúa: “Gente del reparto. Se muere la lady o se muere el personaje que hace Malcolm o...los otros o algún otro, alguien se muere de repente. Entonces, por eso en los camarines, si tú la llegas a nombrar, te echan del camarín afuera, te tienes que dar

¹⁵⁶ Bodenhöfer, *Idem* p. 15

¹⁵⁷ Guzmán, *Idem*, p. 86-87

¹⁵⁸ Becker, Udo, *Enciclopedia de los Símbolos*. Ediciones RobinBook, 1996, Barcelona. P. 163

¹⁵⁹ Münchmeyer, *Idem*, p. 70

¹⁶⁰ Pesutic, *Idem*, p. 51

¹⁶¹ Castro, *Idem*, p. 96

¹⁶² Bodenhöfer, *Idem*, p. 15

¹⁶³ Sieveking, *Idem*, p. 107

unas vueltas, no sé cuántas vueltas, en...en sentido contrario a las manecillas del reloj y después ...no se qué...hay una obra que se llama ‘El Vestidor’ y que al actor se le ocurre nombrar la obra y...y lo hecha el vestidor, o sea, el empleado de él lo echa del camarín! [ríe]”¹⁶⁴.

Existen también otras obras innombrables o in-montables, pero de menor difusión o cabida. Maira Bodenhöfer, por ejemplo, asegura que *El Enfermo Imaginario* es yeta porque en ella Molière habría muerto, en escena¹⁶⁵, por lo cual la superstición en torno al color amarillo y la de esta obra teatral tendrían en este caso el mismo origen. La misma actriz suma a las obras asociadas con la mala suerte el montaje *las de Brujas de Salem*. Delfina Guzmán, también, refiere una cuarta obra, de autoría del español Jacinto Grau, de la cual no recuerda el nombre pero sí un dicho en torno a ella: “Jacinto Grau, teatro Cerrau”¹⁶⁶, que da cuenta de la reticencia a montarla, pues traería “mala onda”¹⁶⁷. Se reafirma aquí, pues, ese *temor* o inseguridad “de un devenir fatídico o desgraciado” que se vislumbraba tras la cita de Friedrich Nietzsche. Ahora, este filósofo situaba esa condición de incertidumbre de los “hombres dotados de sensibilidad artística” en la apertura a cierta *posibilidad de realidad*, cuestión que en el caso del actor estaría relacionada con su propio proceso *creativo*, como se irá distinguiendo a lo largo de este escrito.

Quedan aún tres elementos supersticiosos que cruzan varios de los testimonios de los actores y actrices. Primero, la creencia en que, dentro de lo posible, se debiera entrar a escena con el pie derecho y no con el izquierdo, pues, según Delfina, el pie derecho daría, justamente, “el camino derecho”¹⁶⁸, haciendo alusión a un buen pasar, devenir, resultado o suerte. Lo mismo opina Alejandro Sieveking, que “ayudaría” a la buena suerte porque el derecho correspondería a lo bueno y lo positivo. No es que el izquierdo sea necesariamente, para él, negativo, “pero no te defiende del azar al parecer”¹⁶⁹. Vuelve a surgir aquí, pues, la figura de la *incertidumbre*, encarnada en el elemento del *azar*. Llama la atención de todas formas que esta superstición la hayan mencionado los entrevistados de mayor edad, Delfina, Alejandro y Bélgica Castro, pues esto podría dar cuenta de la dinámica generacional que pareciera operar en la mantención y reproducción de este mundo de creencias teatrales, y que ya se revisará. En segundo lugar, prácticamente todos los actores y actrices¹⁷⁰ hicieron mención del “training”, la preparación o entrenamiento antes de entrar a escena, variable según la persona o el trabajo que se disponga a realizar; si bien puede constar de acciones tan disímiles como soltar los músculos del cuerpo, cantar o cerrar los ojos y concentrarse, Elsa explica que tiene que ver con el *manejo de la energía*¹⁷¹, y para ella, personalmente, con el “centrarse en el eje”. Aquel “manejo de energía” comienza a dar luces de los motivos que configuran aquella “necesidad” de las supersticiones que se examinaba al comienzo de este capítulo, y que acerca el estudio a poder desentrañar la pregunta que ahí mismo se planteaba: ¿cómo y de qué se constituye la *incertidumbre* que se viene distinguiendo? Eugenio Barba, teórico teatral ya citado, apunta respecto del *training* (por cuanto esta práctica se configura como parte posible del método actoral) que “es un encuentro con la realidad que se ha elegido: cualquier cosa que

¹⁶⁴ Sieveking, *Idem*, p. 108

¹⁶⁵ Bodenhöfer, *Idem*, p. 19

¹⁶⁶ Guzmán, *Idem*, p. 85

¹⁶⁷ *Idem*, p. 85

¹⁶⁸ *Idem*, p. 85

¹⁶⁹ Sieveking, *Idem*, p. 109

¹⁷⁰ Maira Bodenhöfer, Ricardo Parraguez, Elsa Poblete, Alejandro Sieveking, Cristóbal Pizarro.

¹⁷¹ Poblete, *Idem*, p. 42

hagas, hazla con todo tu ser”¹⁷². Esa *Realidad que se ha elegido* constituye, pues, el núcleo de este estudio y será tratada en el segundo y tercer capítulo. En último término, como superstición “transversal”, aparece la costumbre de entregarse, entre actores, los llamados “Toy-Toy”, regalos de buena suerte que se obsequian antes de cada estreno. Este hábito es tan común que incluso Paula Barraza, actriz con una formación teatral distinta, como ya se explicaba, reconoce que es el que más practica¹⁷³. Maira también lo destaca, y Cristóbal Pizarro aclara que es un gesto “como de compañerismo, consideración, como de cerrar un proceso.”¹⁷⁴ Esta costumbre, que quizás por sus características se aleja un tanto de lo que podría considerarse como superstición o creencia, sugiere, sin embargo, la importancia que reviste para el teatro “hacer comunidad”, como señalaba Loreto Valenzuela, factor nuclear del carácter particular que, se cree aquí, adquiere la relación de los actores con el ritual. Asimismo, si se considera que Ricardo Parraguez agrega a lo anterior la idea de que muchas veces los Toy-Toy se ponen en una especie de altar o *puya*, se comprende mejor el carácter puntual de ese “hacer comunidad”. Pero, ¿Qué es la puya? Intentar contestar a esta pregunta es lo que va trasladando paulatinamente este análisis al caudal de supersticiones, prácticas y creencias de índole individual, personal, o por lo menos más restringida: allí donde se vislumbra que la relación entre el actor y la dimensión sacra o ritual no pende *de lo que se cree* sino de la *necesidad permanente* de esa creencia, al manifestarse la superstición como espacio potencial en la comunidad, independientemente de su nivel particular de arraigo colectivo.

La “puya” que Ricardo Parraguez refiere se haría afuera del lugar donde se actúa. En el altar, al cual se le “saluda”, se prenden velas y se ponen objetos preciados, incluidos los mencionados Toy-Toy, dependiendo del tema con el que se esté trabajando actoralmente y dependiendo también de “si es que hay alguna conexión espiritual que tú querai’ llamar”¹⁷⁵. Esta “conexión espiritual” recuerda la declaración de Elsa Poblete con respecto al ritual, quien conjeturaba la necesidad de “invocar a las fuerzas sobrenaturales a que te acompañen”. Estas reflexiones de ambos actores permiten colegir las razones de otro tipo de prácticas específicas, como el que haya “gente que se persigna antes de entrar a escena”¹⁷⁶, otra que derechamente reza¹⁷⁷, u otra que escupe al suelo antes de entrar¹⁷⁸, o, también, como cuentan Maira, Cristóbal y Ricardo, que en ciertos grupos (y aquí se comienzan a evidenciar las variabilidades de la dimensión supersticiosa dependiendo del contexto) hasta se den “palmaditas en el pote”¹⁷⁹ a modo de rito de buen augurio. Este último actor también señala que incluso hay compañeros que se toman un “corto de copete”¹⁸⁰ antes de comenzar. Aunque pueda parecer fortuito o hasta superficial el hecho de tomar alcohol para conectarse con la escena, el alcance entre la bebida y la representación teatral no resulta azaroso, pues vale retrotraerse aquí a los orígenes del teatro con sus bacanales o fiestas dionisiacas¹⁸¹.

Sin demasiado esfuerzo puede representarse al camarín como espacio medular de encuentro para la comunidad actoral. Es por esto que, naturalmente, otra serie de costumbres recopiladas se vinculen con este lugar, volviéndose manifiesta, a través de

¹⁷² Barba, *Op. Cit*, P. 89

¹⁷³ Barraza, *Idem*, p. 35

¹⁷⁴ Pizarro, *Idem*, p. 9

¹⁷⁵ Parraguez, *Idem*, p. 26

¹⁷⁶ Bodenhöfer, *Idem*, p. 15

¹⁷⁷ Meza, *Idem*, p. 79

¹⁷⁸ Bodenhöfer, *Idem*, p. 15

¹⁷⁹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 15,

¹⁸⁰ Parraguez, *Idem*, p. 26

¹⁸¹ Nicoll, A. *Op. Cit*, p.4

ello, la índole *comunitaria* de la *mantención* de la ritualidad que se esbozaba en la introducción de este trabajo (y no así, necesariamente, su *reproducción* exacta, pudiendo variar de grupo en grupo y de persona en persona). De aquí que, por ejemplo, exista incluso una expresión relativa a la relación entre la comunidad y el camarín: “Hacer Camarín”. Maira Bodenhöfer señala que este dicho respondería a la “lógica de trabajar en grupo”¹⁸², debido a que se deriva del hábito de llegar al camarín y compartir entre compañeros, sea antes o después de función, pues “tiene que haber buena onda....porque si no igual después se transmiten las cosas en escena”¹⁸³. La cuestión de la *energía* que se vislumbraba y reiteraba más arriba no parece resultar, pues, de orden puramente metafísico, sino que respondería a la necesidad de generar ciertas condiciones entre los actores y en el escenario. Estas *condiciones* se vinculan, a su vez, con los conceptos de la *incertidumbre*, *inseguridad* y *temor* que se han venido examinando y que permitirán profundizar el análisis en los siguientes capítulos. Maira, por estos mismos motivos, concluye que “es muy importante que el grupo tenga un fiato”¹⁸⁴. Sin embargo, la tendencia a dirigir la energía no se restringe sólo a la dimensión comunitaria, sino que se expresa también en la conciencia individual respecto de las *condiciones* actorales a generar, y es por ello que el camarín, como espacio del “habitar” antes de salir a escena, guarde tan íntima relación, en muchos casos, con cada actor en sí mismo. Delfina Guzmán, por ejemplo, declara que siempre lleva la foto de sus hijos al camarín¹⁸⁵ a modo de cábala, y Maira agrega a este respecto que “hay camarines muy personalizados”¹⁸⁶. Existiría en el mundo teatral, entonces, en síntesis y según los términos sugeridos por ésta última actriz, un factor general vinculado con cómo la gente se *apropia* de los camarines. ¿no reviste el *apropiarse*, acaso, cierta relación *especial* con el espacio que supone la superación de la pura ocupación material? En este mismo sentido es que se comprende la intervención en este punto del relato de Paula Barraza, quien cuenta que en su último montaje, tras haberle regalado a sus compañeros, a modo de Toy-Toy, un conjunto de muñecas Matrioshka, el grupo las habría puesto en el camarín mirándose unas a otras en círculo, pues, para ellos habrían sido “como los personajes, pa’ que estén conectados”¹⁸⁷. Esta cita esclarece la relación entre la *apropiación* de ese espacio *anticipatorio*, el camarín, y el manejo de la *energía*- en este caso en cuanto *conexión*- que se refería más arriba. La abundancia de mitos actorales con respecto al hecho de que en algunos teatros penarían de forma fija o recurrente¹⁸⁸ también da cuenta del vínculo especial entre los actores y el espacio, a lo menos, de lo *inaprehensible*. Asimismo, se vuelve interesante aquí la observación de Maria Bodenhöfer en torno a la ritualidad que sugiere el acto en sí de ponerse “el mismo vestuario todos los fines de semana”¹⁸⁹. La *ritualidad* se cristaliza en el quehacer mismo de la actuación como oficio, es decir, en la cotidianeidad propia del actor. Maira relata una anécdota clarificadora:

“también tiene como un peso eso....como...esa ropa, como que va acumulando historia....y bueno ya he tenido que mandar a arreglar los zapatos dos veces, qué se yo pero, pero, el vestuario, la importancia del vestuario, qué se yo, una vez no llevé los pantalones, se me queda....los dejé lavando y no los llevé...tuve que salir con otros que me conseguí ahí....y fue heavy cómo estaba de desconcentrada porque no tenía los pantalones del personaje. O una vez

¹⁸² Bodenhöfer, *Idem*, p 16

¹⁸³ *Idem*, p. 16

¹⁸⁴ *Idem*, p. 15

¹⁸⁵ Guzmán, *Idem*, p, 87

¹⁸⁶ Bodenhöfer, *Idem*, p. 15

¹⁸⁷ Barraza, *Idem*, p. 35

¹⁸⁸ Meza, *Idem*, p. 79

¹⁸⁹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 18

por ejemplo estaba actuando y de repente veo y tenía mi anillo...el anillo mío, no el anillo de Lily, de mi personaje, y también fue como ‘¡¡ohhh!’ terrible, no me podía mirar la mano porque me...me sacaba. No sé si me lo logré sacar o ya filo, me olvidé. Pero...todo eso influye en el fondo en tu lucha por conectarte”¹⁹⁰

Cristóbal Pizarro, por su parte, siguiendo con la temática en torno a las implicancias del espacio del teatro y del camarín para la relación entre el actor y el ritual, advierte y recuerda la vieja idea de la necesidad de evitar que el público “te vea” con el vestuario antes de entrar a escena; se debe procurar con esto “no develar el misterio antes”¹⁹¹. La noción de *misterio* se suma entonces, ciertamente, a la lista de conceptos relativos a la dimensión de lo *numinoso*- en palabras de Rudolph Otto- y/o ritual que intervienen la experiencia actoral.

A las supersticiones o creencias expuestas se pueden unir algunas otras que, en las diversas conversaciones con los actores y actrices, aparecieron de modo desperdigado, aislado o particular, como ya se ha ido adelantando con la descripción de algunas. Así, por ejemplo, Cristóbal Pizarro hizo alusión a una que recordaba con dificultad: que si se mete un animal vivo a escena, éste va a morir¹⁹². Al no saber explicar, este actor, el origen de la superstición, resulta poco más que insólita, y parece difícil de desentrañar. Podría vincularse, quizás, con la figura de la “bicha”, o tener una raíz más o menos cercana. Alejandro Sieveking, por otro lado, hace mención de todo un espectro supersticioso asociado con el mundo de las flores, asegurando que las flores secas, las flores amarillas y, específicamente, el clavel, serían “mal vistos”. Respecto de las primeras, relata: “tú no puedes regalar....por ejemplo, si tú regalas[ríe] en una obra me llama la Gloria, porque yo había hecho los trajes de una obra, entonces.....trabajaba la Gloria Münchmeyer, entonces me llama y me dice.....el día del estreno me dice [sonido de impacto o impresión] Alejandro!’ ‘oye....mira....’ me muestra un ramo que le había llegado, flores secas. Flores secas. Entonces.... ‘esto da mala suerte?!’, ‘atroz po’ le dije yo, o sea lo tiró pa’ afuera! [ríe] el ramo que había.....se quedó con la tarjeta. [ríe] Pero es que no, las flores secas no se puede.”¹⁹³

Elsa Poblete y Loreto Valenzuela, por otra parte, refirieron un tema vinculado con la mala suerte que traerían para el teatro las plumas; la primera asegura que las de avestruz, y la segunda que las de pavo real. Elsa Poblete, que cree recordar que la superstición vendría de la danza, vuelve a buscarle una explicación práctica, señalando que la asociación con la mala suerte nacería del hecho “negativo” o molesto de que los residuos o pelusas de las plumas, volando por ahí, te impiden respirar, “te obstaculizan”¹⁹⁴.

Paula Barraza, en otro orden de cosas, relata la costumbre que existe en teatro de realizarse bromas entre los actores en escena en la última función de un montaje o de una temporada: “el Eduardo me contaba que una vez había un gayo que disparaba así con una pistola un balazo al cielo y habían puesto arriba como una paloma que cuando el hueón disparó, cayó la paloma ¿cachai?”¹⁹⁵. Esta costumbre resulta interesante en la medida en que podría entenderse como espejo –y de este modo, mecanismo explicativo por oposición, si se quiere- del mundo supersticioso actoral, ese que, según Alejandro Sieveking, se desprendería de una especie de “tradición de accidentes”¹⁹⁶: aquella condición de *incertidumbre* se intenta revertir ahora, a conciencia, a través de este

¹⁹⁰ *Idem*

¹⁹¹ Pizarro, *Idem*, p. 8

¹⁹² *Idem*

¹⁹³ Sieveking, *Idem*, p. 111

¹⁹⁴ Poblete, *Idem*, p. 42

¹⁹⁵ Barraza, *Idem*, p. 34

¹⁹⁶ Sieveking, *Idem*, p. 112

espacio que procura romper con el umbral de lo desconocido, del *imprevisto*, para controlarlo y jugar con él, como queriendo decir con ello que el proceso se ha cumplido exitosamente y a partir de lo cual se puede bromear, “tentando”, en las últimas, a la suerte. En la anécdota relatada por Paula, pues, el *temor potencial* a que algo no previsto suceda arriba del escenario deriva en *realidad*, pero sólo tiene esa posibilidad de devenir en la medida en que dicha *realidad* está bajo la supervisión y la *certidumbre* del resto del grupo.

En última instancia, se vuelve interesante citar a Alejandro Sieveking cuando relata una experiencia vinculada con una superstición en torno al uso de lunares en escena, pues permite abrir el paso a los párrafos siguientes al graficar de modo exacto la índole e implicancias del mundo de las creencias actorales. Este actor, cuenta:

“Hice una adaptación con....para los alumnos de la escuela de Tito Noguera, en el teatro Camino, hace como diez años, y....una....era una adaptación de cuentos de....de Boccaccio. Y....eran cinco cuentos. Y uno se llamaba Lunares. Y todo el mundo salía con lunares, o sea, partíamos, la niña....hasta con las zapatillas con lunares, trajes con lunares, barriendo con una escoba y cantando... ‘noo rien de rien...’ de la Piaf, y barría toda la cosa pa’....pa’ dejarla lista para...para...para la escena después de tres cuentos anteriores, y eh....la niña de la....andaba con un traje....ella andaba con un traje...qué se yo... un color cafésoso así, con lunares blancos, y...y...y con un....con un pañuelo con lunares, y la...la niña que hacía la joven, hacía....salía con un traje con lunares rojos, y el joven salía con una camisa con...con...así azul...azul con lunares amarillos, o no, amarillos no, porque amarillo no se puede usar, no pudo haber sido amarillo, debe haber sido azul con celeste....no sé, no me acuerdo bien....no me acuerdo muy bien de los colores. Pero....todo era lunares, excepto...excepto los....incluso un terno que me conseguí a lunares, ¡un terno de hombre! Las cosas raras que se encuentran en la ropa usada...y qué se yo, ¡hasta los calzoncillos! Pero porque claro, como era Boccaccio...había mucho destape, en el sentido no...no mostraban mucho pero que se sacaban los pantalones, y las gi.....había gitanas, y las gitanas....no tenían lunares excepto unos pañuelos...m? Ahora, de....de todo ese reparto, que eran muy buenos alumnos, eran estupendos actores, ninguno llegó. O sea.... ‘llegó’, te digo yo, significa ‘fue acogido por un grupo’, o ‘se integró a un grupo’, o....hicieron televisión ocasionalmente en un par de capítulos, y, siendo buenos, no, no pasó nada. La niña....terminó siendo maquilladora y se casó y dejó el teatro, eh....el otro personaje masculino, que tenía una facha espectacular, terminó siendo de estos....¿cómo se llaman los que trabajan en los...en los aviones así atendiendo al públ....al cliente?

-Azafato?

Azafato. Azafato. (...) Nadie llegó, en el sentido como te digo, nadie....nadie....porque si tú ves gente sin condiciones, y la niña que contaba al comienzo, la empleada ésta que barría, nada, o sea, era una niña insistente, y ‘trabajo!’ y vino cuando estábamos haciendo la película Gatos Viejos, vino y me dijo que...que por favor la...la metiera entre los extras o que si...la ayudara....porque ella quería aprender, si aunque no le pagaran. Llegó a ser hasta ayudante del ayudante de dirección, o sea un puesto ya, un puesto, le pagaron incluso, eh....bien, manejaba todos los grupos de extras y en fin, y entendió el trabajo. Nunca más se supo de ella. Terminó la película hace dos años. ¿Por qué...?

-Y eso tú se lo adjudicas a los lunares?

Yo no...yo digo: por qué. Uno se pone supersticioso ¿por qué? Porque claro, eh....las gitanas, tampoco llegaron....muy lejos. Tuvieron un poquitito más de suerte, pero no. Y sin embargo en los otros cuentos había gente que no trabajaba en ese cuento, y a esos les fue mejor. Mejor mejor. A pesar de que tenían menos talento, muchas veces. Es raro. Entonces tú dices....yo no....¿será? bueno, por si acaso. Más vale....[ríe] más vale no tentar al destino, ¿ves tú?”¹⁹⁷

El “por si acaso”, cristalización de la *incertidumbre* que parece bordear la compleja relación entre los actores y su arraigada dimensión ritual, cierra el relato citado del mismo modo como abrió este capítulo, y sostiene, consigo, la siguiente

¹⁹⁷ Sieveking, *Idem*, p. 107

observación: “ritos y rituales hay por millones y depende del grupo que te toque”¹⁹⁸. La *necesidad de creer*, basada en ese estado de *incertidumbre*, genera, pues, que independientemente de qué características particulares tenga una superstición, simplemente se *tienda* a ella, de lo cual se sigue que Elsa Poblete advierta cómo es que, muchas veces, costumbres reiteradas se convierten en superstición: “suponte tú, en el Ictus [teatro], donde yo estaba, que tú puedes entrar por el escenario a camarines o por la...o por...por el pasillo, entonces.....de repente me dí cuenta que había agarrado como la costumbre de entrar eh....suponte tú....por el escenario, en lugar de por el pasillo, que....entonces iba a entrar por el pasillo y decía ‘no, porque he entrado todos los días por...por el escenario, entonces tengo que seguir hasta el final entrando por el escenario.....’ ¿cachai? [ríe]”¹⁹⁹. Esta tendencia se ha manifestado a veces, a tal punto, que se llegue a creer en el medio teatral que cierta persona es “yeta”, como el caso de una actriz que en una época ni siquiera se podía nombrar: “la innombrable le decían”²⁰⁰, señala Gloria Münchmeyer, aunque, en este caso, las tres actrices que lo refirieron hagan hincapié en que sólo se trataría de mala onda o envidia²⁰¹ de la gente, lo cual resulta clave para comprender el nivel de arraigo de la dimensión supersticiosa, que al estar asegurada como *espacio validado* puede llegar a utilizarse con fines distintos a su condición misma.

El hecho de que para Delfina Guzmán los aplausos constituyan en sí uno de los *ritos fundamentales* del teatro atestigua la relación íntima entre el oficio y la esfera del rito. La actuación guarda en su devenir un modo de reconocimiento –el aplauso-, entonces, que cristaliza una importante dimensión de sí misma, la ritual. Paula Barraza, por ejemplo, más allá de las supersticiones comunitarias, cuenta que lleva un tejido de su abuela a las funciones de una obra en la cual hace un personaje de vieja, pues, dice, “como que encontré que ahí me podía conectar con ella”²⁰². Si bien varios actores siguen estas cuestiones inconscientemente, otros por respeto –hasta por homenaje-, algunos por imitación y otros porque verdaderamente las creen, a pesar de que de todas formas en la mayoría de los casos se cuele el “por si acaso”, el asunto es que lo hacen y que, como dijera, finalmente en teatro “uno está como siempre equilibrando la buena suerte con la mala suerte.”²⁰³ En resumidas cuentas, queda claro -en palabras de Alejandro- que “nadie te dice....te dice..... ‘buena suerte’ el día del estreno....porque eso es lo peor que puede haber. O sea si alguien te llega a decir tú inmediatamente le dices ‘oye....no, cambia....estai.....el teatro....las cosas aquí son así. Hay que hacer esto’. Entonces uno va transmitiéndole a los más jóvenes también la....las cosas que a uno le transmitieron. Y así.”²⁰⁴.

¹⁹⁸ Parraguez, *Idem*, p. 26

¹⁹⁹ Poblete, *Idem*, p. 42-43

²⁰⁰ Münchmeyer, *Idem*, p. 70

²⁰¹ Valenzuela, *Idem*, p. 63

²⁰² Barraza, *Idem*, p. 35

²⁰³ Guzmán, *Idem*, p. 85

²⁰⁴ Sieveking, *Idem*, p. 113

Una Tradición

Bien señalaba Alejandro cómo es que las creencias supersticiosas y los rituales van transmitiéndose de unos a otros. Ahora, es relevante observar que el factor generacional que se desprende del conjunto de testimonios referidos a las supersticiones no sólo establece ciertas distinciones etarias a la hora de determinar qué prácticas se conservan y cómo se conservan, sino que a su vez, paradójicamente, reafirma el arraigo de una *tendencia* general a la creencia que, lejos de abandonarse con el paso del tiempo, más bien se transforma en sus manifestaciones, y cristaliza así la necesidad o lo intrínseco de su pervivencia. “Es que todo se va modificando, como la cultura”²⁰⁵, afirma Ricardo Parraguez. Todas estas prácticas y creencias Gloria Münchmeyer las conoce porque, dice, “cuando yo empecé a hacer teatro había toda una generación que era muy supersticiosa, los Tennyson Ferrada, toda esa...la Ana González...la Silvia Piñero”²⁰⁶. Lo curioso desde el punto de vista generacional es que Cristóbal acusa el mismo motivo: las conoce porque le “ha tocado trabajar con gente vieja”²⁰⁷, y, afirma, “los viejos, vengan de donde vengan, tienen más tradiciones”²⁰⁸, arguyendo que tal vez, éstos, hayan tenido la necesidad de creer en ellas y además se les hayan reafirmado durante su vida. Gloria y Cristóbal, de generaciones actorales distintas, la primera en los sesenta años y el segundo en los veinte, aseguran que las conocen debido al arraigo que tendrían en la generación mayor a ellos; el asunto es, pues, que transcurridos cuarenta años entre medio, sigan teniendo la misma percepción, de lo cual puede inferirse que el conjunto de prácticas, creencias y supersticiones sigue igual de vivo en la comunidad, pese a la percepción de su desaparición paulatina: “se han ido perdiendo”, afirman tres de los cuatro actores jóvenes. Ricardo conjetura que “hay mucho actor po, (...) entonces también como una dispersión ahí de los rituales existe po”²⁰⁹. Esa *dispersión* que se menciona es interesante, pues se acopla a la explicación que da Cristóbal a la contradicción entre la impresión de su desaparición y la constatación de su pervivencia: “pero da la sensación de que...más que de que estén muriendo, es que siempre están muriendo y siempre están naciendo, cachai...o sea, como te decía...uno tiene la...está la necesidad del rito”²¹⁰. Alejandro Sieveking, cinco generaciones más arriba, quien se confiesa, por lo demás, muy supersticioso, reafirma la interpretación de Cristóbal al puntualizar que “cada cierto tiempo aparece una...una superstición nueva!”²¹¹. Paula Barraza, por su parte, agrega: “son...claro, tradiciones (...) y seguramente van a ir mutando y no tienen el mismo sentido que tuvieron en el principio”²¹².

Mauricio Pesutic, cuando se refiere al status que para él adquieren este tipo de prácticas es tajante: “toda persona que hace teatro sabe eso po. Se pasa de unos a otros”²¹³. Paula les llama *códigos grupales*²¹⁴, Ricardo *herencias culturales*²¹⁵, y casi todos *tradición*, mas, sea cual sea la denominación, claramente parecen, en palabras de

²⁰⁵ Parraguez, *Idem*, p. 26

²⁰⁶ Münchmeyer, *Idem*, p. 70

²⁰⁷ Pizarro, *Idem*, P.6

²⁰⁸ *Idem*, p. 9

²⁰⁹ Parraguez, *Idem*, p. 26

²¹⁰ Pizarro, *Idem*, p. 9

²¹¹ Sieveking, *Idem*, p. 106

²¹² Barraza, *Idem*, p. 35

²¹³ Pesutic, *Idem*, p. 51

²¹⁴ Barraza, *Idem*, p. 36

²¹⁵ Parraguez, *Idem*, p. 27

Loreto y Gloria, crear comunidad²¹⁶, pues ayudan a los actores a sentir cierta pertenencia²¹⁷. Gustavo Meza, desde el flanco de la razón práctica de las supersticiones, considera a partir de este mismo sentido comunitario que “todo elemento que...que aglutine a la gente, es bueno”²¹⁸. Todo esto, al punto, muchas veces, de *arrastrar* a los actores, pues, en palabras de Mauricio, “casi te supera, eh yo creo que si un actor (...) no practica o no cree en esas supersticiones poco menos que no es actor”²¹⁹. Elsa Poblete concuerda con esta última opinión: “Te hace más actor o más actriz conocerlos y practicarlos”²²⁰, mientras Maira sentencia derechamente que “es algo que nos representa”²²¹. Bélgica Castro, una de las actrices con más trayectoria del grupo, asegura que las practica porque, si no, cree estar insultando a la gente: “ya es costumbre, ya no se puede evitar, tú estás entre actores, entonces no puedes molestar al otro (...) yo pertenezco al gremio, así que me porto como el gremio.”²²² Consiguientemente, de cómo se entiende a partir de estas percepciones el concepto de *tradición*, Paula Barraza da luces simples y claras: “es como una unión de alguna manera con...eh...miles de años pasados, o como un...gente que hacía lo mismo que tú hace muchos años...”²²³. Delfina Guzmán, por otra parte, agrega el interesante punto de la *antigüedad* del oficio. “Es una profesión tan antigua, que se van heredando técnicas, conocimientos, costumbres, creencias.”²²⁴

En las últimas palabras citadas de Paula se puede leer cómo es que este conjunto de creencias y rituales se constituye como *tradición*, finalmente, en estrecho vínculo con el oficio mismo, con toda esa “gente que hacía lo mismo” “hace muchos años”. Esta impresión deviene indefectiblemente en la pregunta por *qué es lo que, en tanto reproductores de un oficio específico, vuelve a los actores propensos a la creencia y a la conservación de su continuidad en el tiempo, es decir, qué condición del mundo teatral trae consigo anexada esta dimensión metafísica*. Si se toman en cuenta las varias ideas medulares que se han podido extraer de la revisión precedente, puede asociarse de inmediato la respuesta potencial de estos cuestionamientos con los conceptos de la *incertidumbre*, la *necesidad de la seguridad*, y el *temor* al peligro o al desafío de la suerte. Alejandro Sieveking sella con sus palabras, pues, estas apreciaciones y da explicación al “por si acaso” que abrió estas páginas: “tú ni siquiera....uno se pondría un calzoncillo amarillo para ir al teatro. Aunque no se vea. Aunque no se vea. Pero tú lo tienes....tienes el peligro....tú voluntariamente decidiste eh...como quien dice eh...rebelarte contra la super...la superstición. Entonces lo pagas. Lo pagas. [ríe] la rebelión contra....contra la casualidad o contra lo ignorado...no, es mala, es mala, es mala....no se puede....en esto....en esto no se puede. Incluso, como te digo, la gente que no cree sigue la corriente”²²⁵. ¿Dónde o en qué yace, entonces, la *casualidad* y lo *ignorado*? ¿Cómo y de qué se constituye la *incertidumbre*? Pero, sobre todo, ¿dónde se encuentra radicada esa *necesidad del rito*, mencionada? ¿de dónde o por qué surge? son algunas de las preguntas que se intentarán resolver en el capítulo que se extiende a continuación. A modo de cierre de estas consideraciones, Liliana García, actriz uruguaya que dio testimonio escrito para este estudio, sentencia: “El espacio teatral

²¹⁶ Valenzuela, *Idem*, p. 64; Münchmeyer, *Idem*, p. 70

²¹⁷ Poblete, *Idem*, p. 44

²¹⁸ Meza, *Idem*, p. 80

²¹⁹ Pesutic, *Idem*, p. 53

²²⁰ Poblete, *Idem*, p. 44

²²¹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 18

²²² Castro, *Idem*, p. 96

²²³ Barraza, *Idem*, p. 35

²²⁴ Guzmán, *Idem*, p. 87-88

²²⁵ Sieveking, *Idem*, p. 113

desde la entrada al foyer en adelante, es un espacio sagrado, un espacio de respeto y de silencio y esto también es parte de un rito, ¿y por qué es así?...Porque en ese espacio se reúne un grupo de personas a crear desde el vacío de ellos mismos, de sus propias existencias y del mundo que está fuera de esas puertas, se juntan a crear un mundo distinto...nos convertimos en seres de otros tiempos y espacios...y para ello necesitamos la sacralidad, la pureza de ese espacio que ha sido habitado por tantas almas, por tantas energías que están ahí en el éter y nos ayudan a crear.”²²⁶; por esta razón es que Delfina Guzmán reflexiona a este respecto, como queriendo ya abrir el capítulo que sigue, que “sí, los componentes sagrados de la profesión yo creo que.....que se mantienen siempre fijate, aún en los grupos más chicos o grupos que no creen.....se dice que son ateos...o que son...que no creen en nada....bueno, ¿creen en el teatro por último, no?”²²⁷

²²⁶ Liliana García, más de 50 años, Escrito al 22/11/2012, Santiago. ANEXO ENTREVISTAS, p. 115

²²⁷ Guzmán, *Idem*, p. 88

Capítulo II

Tras el Telón: “Aquello que uno no sabe que sabe”²²⁸

Fragilidad e Inseguridad

A Bélgica Castro le parece *natural* la existencia en teatro de esta tradición actoral que dice relación con las supersticiones y creencias, pues la vincula directamente con cierta condición *feble*²²⁹ de la profesión. De aquí también la conclusión de Delfina Guzmán que cerraba el capítulo anterior: “bueno, ¿creen en el teatro por último, no?”²³⁰. Hay de modo evidente entonces, según lo que se ha venido descubriendo en este escrito, un lazo intrínseco y complejo entre ritual y teatro. Ahora, desvelar la naturaleza de dicha relación, es decir, dónde, cómo y por qué es que se arraigan las dimensiones de lo *desconocido*, del *azar* y de la *incertidumbre* que se han bosquejado requiere un examen del carácter del proceso creativo y de representación que experimentan y deben llevar a cabo los actores y actrices.

“Tiene que ver (...) con esta cosa misteriosa del teatro que uno nunca va a saber si va a llegar el público, que uno nunca sabe si la función va a salir buena (...) no hay nada seguro (...) ninguna función es igual a la otra entonces como...hay una necesidad de encomendarse (...) en el fondo tiene que ver con esta cosa del destin...”²³¹. Destino era la palabra que Maira iba a terminar de articular antes de dudar; ella vincula la práctica de rituales y la creencia en supersticiones justamente con ese carácter *feble* que adelantaba Bélgica Castro. Cristóbal hace una observación semejante, pues señala que “uno siempre está enfrentado a un mundo desconocido (...) siempre están pasando cosas que uno no entiende muy bien (...) por qué la escena salió ayer y hoy día no salió. Hay un plano de la hueá en que uno no tiene cómo chucha explicar por qué el público hoy día no se rió nada y ayer la gente estaba pero destornillada de la risa...”²³². Elsa Poblete, por su parte, arriba al mismo punto, a ese plano de lo *desconocido* o del *misterio*: “yo creo que hay algo...un elemento que nos une...consciente.....lo sepamos o no lo sepamos, que es el hecho de que en el escenario tú tienes una certeza. Una certeza, pero también estás al borde de la incertidumbre, pero tienes la certeza. Porque...está organizada la cosa, está estructurada. No sólo en el escenario sino que fuera. (...) hay una búsqueda de la certidumbre que se da ahí”²³³. Así, la predeterminación, por lo menos en su estructura vertebral, de las disposiciones básicas de una obra de teatro, parece traer consigo o suponer el *temor* a su desequilibrio, a su incumplimiento, “a lo siniestro, los obstáculos imprevistos, los sarcasmos de la suerte, las angustias” que vislumbraba Nietzsche. Cristóbal a su vez señala, respecto del status y función de las supersticiones, que “en el fondo eso te arma la seguridad de que todo está sucediendo como tiene que suceder”²³⁴. Él mismo lo ejemplifica ficcionalmente, refiriéndose al caso de que en escena se deba usar un bastón: “uno tiene que dejar el bastón ahí [de una forma y en un lugar particular, a modo de rito] porque el bastón entonces después yo vengo y lo tomo no más, el bastón está ahí, cachai?”²³⁵. Agrega, entonces, lisa y llanamente que “en el fondo la hueá tiene que cumplirse”²³⁶. Loreto,

²²⁸ Poblete, *Idem*, p. 38

²²⁹ Castro, *Idem*, p. 97

²³⁰ Guzmán, *Idem*, p. 88

²³¹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 16

²³² Pizarro, *Idem*, p. 9

²³³ Poblete, *Idem*, p. 43

²³⁴ Pizarro, *Idem*, p.6

²³⁵ *Idem*, P.7

²³⁶ *Idem*, p. 9

asimismo, concuerda con estas percepciones: “el actor siempre dice que está al borde del abismo, porque cuando estai en el escenario tú estás al borde del abismo, y por eso necesitai afirmarte de cosas, porque tú no sabes en qué minuto queda una cagá”²³⁷. La imagen del *abismo* –y así de lo *desconocido*, *misterioso*, de lo que está *más allá de lo que se está haciendo*- que agrega Loreto a estas consideraciones resulta sumamente interesante y será tratada en el siguiente capítulo de este trabajo.

Ante la pregunta por el vínculo entre el oficio teatral y el ámbito de lo ritual, lo sagrado o lo espiritual, Elsa Poblete hace hincapié en su inherencia y reafirma que es “porque uno entra en un terreno fangoso, entre comillas, ¿no?, el terreno fangoso del...de lo imprevisto en un mundo en que está todo previsto, supuestamente, lo que es una función de teatro (...) todo eso está latente, siempre. Esa peligrosidad”²³⁸. La imagen, pues, de la *latencia* también será recogida para contestar algunas interrogantes en el próximo capítulo de este estudio, pues da algunas luces respecto de la naturaleza misma de la representación. Alejandro Sieveking concuerda y menciona también la relevancia del *peligro*: “El peligro que encierra la posibilidad de equivocarse...es que siempre está presente.”²³⁹ De este modo, así como Cristóbal señalaba en el párrafo anterior la necesidad de *asegurarse*, Alejandro es aún más explícito e intenta dar cuerpo al problema, pues conjetura que todas estas prácticas se mantienen y reproducen “para que [el actor] se limpie, ves tú, de la mala suerte. Porque la mala suerte finalmente ¿qué es? Es una sucesión de acontecimientos malos que no tienen explicación. Que por qué de repente te va mal en una seguidilla de cosas...por qué! Es muy extraño eso, y eso...bueno, uno trata...tiene...tiende...a culpar a estas...a estas cosas”²⁴⁰. Esta acotación del actor nos remonta a las varias anécdotas que se relataban en el capítulo anterior y que hacían referencia a estas “malas rachas” o imprevistos desgraciados, en que el mismo Sieveking contaba cómo era que la actriz principal de un montaje se golpeó contra la escenografía, un compañero se resbaló y lastimó y él se cayó con escalera incluida en medio del escenario, todo por “silbar” allí. Finalmente, en palabras de Alejandro también, las supersticiones y rituales parecieran ser una especie de *defensa*, en el sentido de que, como señala, “uno es como un torero ¿te fijas? Entrás y...si hací algo mal, no tiene vuelta”²⁴¹. Pero los toreros se enfrentan, en efecto, a un toro: ¿a qué se enfrentan exactamente los actores? ¿al imprevisto? ¿pero y de dónde surge tal nivel de *incertidumbre*, cuál es la fisonomía de lo *desconocido*?

*Fragilidad*²⁴², la fragilidad de ese espacio creativo; nos respondemos con palabras del mismo actor que se viene citando. Sigamos buscando, pues, dónde es que se encuentra esta condición. “O sea es el único lugar donde...donde uno sabe, paradójicamente, porque también está el imprevisto y...y es el placer del imprevisto también, cómo salvas... y generalmente uno está dispuesto y preparado para salvar cualquier imprevisto. Las cosas más insólitas. Pero...paradójicamente, en la base de esa búsqueda de esa certeza, de esa certidumbre. Y...y por eso es que uno...es tan fácil que uno se relacione con este tipo de cosas como la que te mencionaba, o sea...siempre hacerlo de determinada manera [actos, ritos, etc.]”²⁴³, reitera Elsa Poblete, acercándose así a la idea de esa *tendencia a la creencia* que se infería unas páginas más arriba. La contradicción que la actriz deja entrever entre lo previsto y lo imprevisto, va sugiriendo

²³⁷ Valenzuela, *Idem*, p. 64

²³⁸ Poblete, *Idem*, p. 44

²³⁹ Sieveking, *Idem*, p. 113

²⁴⁰ Sieveking, *Idem*, p. 108

²⁴¹ *Idem*, p. 109

²⁴² *Idem*, p. 100

²⁴³ Poblete, *Idem*, p. 43

ya la raíz de dicha *fragilidad*, es decir, ¿por qué es que la obra teatral, en tanto espacio premeditado y estructurado, no admite completa certeza de ello? ¿qué la hace *frágil, feble, qué le abre paso a lo desconocido*?

“Si es miedo...si uno siempre está con miedo. (...) eso es nuestra carrera...nuestro...nunca se sabe si esto va a ir bien o va a ir mal (...) ¡no sabes dónde le achuntaste! Porque después podí tratar de reproducir ex...ese éxito, y no resulta po. Cachai? Entonces siempre está la incertidumbre. Entonces te tení que afirmar de algo”²⁴⁴, apunta Loreto, y aquí ese *temor* que se leía en la recopilación de supersticiones expuesta, reaparece de modo preciso. Gloria Münchmeyer apela al mismo sentimiento para explicar la existencia de estas creencias, pues asegura que tienen que ver con miedos²⁴⁵. La respuesta dada por Alejandro a la pregunta: “¿Cree en las supersticiones o lo hace por imitación?” redondea y entrelaza todas estas nociones, continentes de la *fragilidad*: “...¿por qué los toreros van a rezar antes de salir al ruedo? ¿te fijai? Para tener una protección. Una contra. Una especie de escudo. Algo que repela los...porque...todo esto de...de...de tener furcio [cuando se pronuncia mal una palabra o una sentencia inconscientemente]...o decir...o saltarse algo, son malas jugadas del cerebro ¿te fijai? Son tonterías, no son...no tienen por qué pasar, si tú lo tienes seguro ya! Entonces tú no quieres que entre la casualidad a jugar. Y la casualidad puede...puede no ser a tu favor sino que en tu contra más bien [ríe], porque en general es así. Entonces tú te previenes.”²⁴⁶ Te previenes contra lo *desconocido*.

Gustavo Meza, por otro lado, complementa estas percepciones al traer a colación la idea de la necesidad del *manejo o dirección de la energía*, de una energía que, especula, debiese estar allí, ser parte del proceso de la representación: “el espanto que produce [la posibilidad de cumplimiento de las supersticiones] en los actores viejos y todo lo demás perfectamente puede ser el que...de repente hay una...eh...una energía...que uno lo ve en el fútbol ¿no? (...) todos esos tipos que están mirando ahí tienen algún poder de...de...de controlar una energía ¿no? (...) O sea, existe esa energía. Electromagnética le daba el nombre Stanislavski”²⁴⁷, arguyendo que estas prácticas cumplirían cierta función de protección, de hacer sentir que se tiene “cierto poder sobre las cosas”²⁴⁸. Tras sus argumentos este actor concluye, incluso, el hecho de que la necesidad de ese control energético anularía su condición *supersticiosa*, pues se relacionaría con elementos visibles, perceptibles, lógicos; no aleatoriamente cita a Constantin Stanislavski, un clásico de la teoría y método teatral, que no sólo trabaja la construcción de los personajes fenomenológicamente sino que articula sus posibilidades de construcción física, motora, técnica, etcétera. Alejandro Sieveking coincide: “Creo que hay una energía que de repente está mal distribuida. De uno...del actor...o del director. Porque...o...o muchas veces puede estar en la obra también la mala energía.”²⁴⁹ Se deslinda de lo anterior una nueva pregunta, sumándose a esta consecución de pequeños *atisbos*, pequeños acercamientos a la naturaleza de los elementos que aquí se estudian: ¿qué es esa *energía* que media la contradicción entre lo previsto y lo imprevisto, y con ello la relación de los actores con el *temor*, la *inseguridad* y la *incertidumbre*?

A este respecto tiene algo que decir Yoshi Oida, actor y montajista japonés, citado en el ensayo de teoría teatral *Aportes del Actor Yoshi Oida al Trabajo de*

²⁴⁴ Valenzuela, *Idem*, p. 62

²⁴⁵ Münchmeyer, *Idem*, p. 70

²⁴⁶ Sieveking, *Idem*, p. 111

²⁴⁷ Meza, *Idem*, p. 79

²⁴⁸ *Idem*, p. 80

²⁴⁹ Sieveking, *Idem*, p. 112

Exploración de Peter Brook: “Cuando dos actores están realmente actuando juntos (no simplemente diciendo el texto el uno al otro), el público puede sentir que ‘algo’ sucede entre ellos. Este ‘algo’ no es emoción o psicología. Es más básico. Por ejemplo, cuando alcanzas y tocas la mano de alguien es una acción simple. Puede que no haya ninguna historia, o razón psicológica, o emoción detrás del gesto, pero surge un intercambio genuino y fundamental entre dos personas. Es difícil encontrar las palabras para describir exactamente lo que se ha intercambiado. Quizás podríamos llamarlo ‘sensación física’ o ‘energía humana fundamental’. (...) sin este intercambio esencial, el teatro no sucede”²⁵⁰. La complejidad de esta *energía humana fundamental* y su entramado de relaciones con la creación y representación actoral puede comenzar a clarificarse con la siguiente observación de Gloria Münchmeyer: “El proceso creativo como te digo es muy complejo, en este medio, porque depende de infinitas variables que se están dando, no es como un pintor frente a un cuadro que dice ‘me resultó el cuadro’ ¿te fijai? Está ahí, sino que esto es...son puras sensaciones no más po y que tienen que ver mucho con la percepción del público”²⁵¹. La *energía* se intenta mover y controlar, pues, en medio de una circunstancia creativa dependiente de *muchas variables*, de lo cual puede deducirse fácilmente la idea en torno a que la *inseguridad* y la *incertidumbre* en teatro, y con ellas la *necesidad* del rito, parecen *pender* de su circunstancia creativa particular: *frágil, movediza*. ¿Cuál es esa circunstancia? Antes de pasar a tratar este asunto en el siguiente apartado vale revisar algunos puntos que operan como síntesis de lo que se ha expuesto.

La conjunción de dos observaciones clarifica, pues, estas ideas. Una es de Delfina Guzmán y la otra de Gustavo Meza. La primera reflexiona: “fíjate que yo encuentro que una de las cosas lindas, y aterrantas también, de nuestra profesión, es que nosotros somos siempre cesantes, nunca sabemos qué nos va a pasar....fíjate que esa...esa incertidumbre de vivir....a mi me gusta mucho. Mucho. Y encuentro que esa incertidumbre es la incertidumbre del rito! Porque el rito tú lo haces con el objeto de conseguir algo, pero tú no sabes si eso lo vas a conseguir o no. Es...es un....esa instancia de....de manada, de estar todos juntos, y de log...pedir por algo que a todos les importa. Eso....eso es....eh....claro, si el teatro es eso, por supuesto, es eso. Fundamentalmente eso. Es un rito. Un rito, sí. Y es lamentable que de repente eso se olvide....”²⁵². El segundo, por otro lado, apunta algo interesante que en cierta medida adelanta algunas de las conclusiones que tendrá este trabajo; refiere que “todo el mundo tiene dentro de sí eh...esa....mantiene el elemento ancestral de la magia....de la magia simpática. De la....de que las cosas....tienen eh....se pueden traspasar las cuestiones humanas a las cosas, las cosas influyen sobre esto, que todo influye, que si yo hago así puede ser....es la necesidad fundamental de borrar la incertidumbre. Punto.”²⁵³ Se puede advertir, de este modo, que tanto el reconocimiento de la esfera *mágica* como el de la esfera *ritual* arriban, en ambos enunciados, al tópico de la *incertidumbre*, lo que permite hacer confluir estas tres dimensiones en el núcleo de la creación actoral. Conviene en este punto, de todas formas, hilar más fino y percatarse de que la *incertidumbre* opera, para el actor y la actriz, en dos planos: el del momento de la representación misma y el que responde al carácter del teatro como *oficio inestable* (entendido como difícil de ejercer, esquivo en el éxito). Ambos espacios sin embargo, se verá, no pueden sino estar interconectados. Por estos motivos es que Cristóbal

²⁵⁰ Marita Foix, “Aportes del Actor Yoshi Oida al Trabajo de Exploración de Peter Brook”, en *Historia del Actor*, Jorge dubatti coordinador, Buenos Aires, Colihue, 2008. P. 271.

²⁵¹ Münchmeyer, *Idem*, p. 67

²⁵² Guzmán, *Idem*, p. 88

²⁵³ Meza, *Idem*, p. 80

reflexiona que “una parte súper importante finalmente, y con la que uno más se queda durante el proceso mismo de función es con el rito....que tú armaste.”²⁵⁴ No sólo se trata, pues, de cualquiera de los rituales supersticiosos comunitarios, sino, más bien, de la *condición del ritual* involucrada en el proceso creativo. Por estas mismas razones es que Elsa Poblete reconoce enseñarle siempre a sus alumnos “a respetar ese lugar como del comienzo del rito....(....) centrarse en uno y centrarse en su capacidad física, mental, emocional y espiritual.”²⁵⁵

Que el teatro traiga consigo esta condición, y dependa, así, de todas las variables mencionadas más arriba, puede explicarse sintéticamente si se recoge de las conversaciones con los actores un atingente diálogo entre Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, marido y mujer:

“ **Bélgica:** Sí es muy....todo es muy feble ¿no? Muy...

-**[Interrumpe Alejandro:** Hay una....tú te puedes sentir maravillosamente seguro, y una cosa....la seguridad es una cosa maravillosa....]

Bélgica: En el escenario, claro.

[Alejandro: Y de repente tienes un....un olvido....porque pasó una mariposita de la luz por delante tuyo y se te fue la onda ¿te fijai? Es muy frágil....es muy....es muy....]

Bélgica: También... tú lo haces y no queda nada. Estás....haces la función, y se acabó.....

[Interrumpe Alejandro: Pasó.... Para siempre.....]

Bélgica: Para siempre.....

[Alejandro: Si a.. tú te atropella un auto se acabó tú....se acabó ¿te fijas?]

Bélgica: Ya, se acabó no más. Porque los escritores....

[Alejandro: ¡o el último día.....!]

Bélgica: Los pintores tienen sus cuadros, los...los escultores tienen sus.....los cantantes pueden grabar...pero el teatro....lo que es la esencia del teatro...

[Alejandro: No se puede hacer teatro filmado, siempre es malo....pésimo. Imagínate....]

Bélgica: Sí....el teatr....no sale....¡sale mal! El teatro tiene que ser vivo, tiene que estar ahí.”²⁵⁶

El diálogo se cierra con una sola convicción: “el teatro tiene que ser vivo, tiene que estar ahí.” Sucede que, como menciona Liliana García, “el pintor queda exhausto al terminar una gran obra, pero queda plasmada sobre la tela, nosotros quedamos exhaustos y nuestro dibujo queda plasmado en el éter, esa es la fuerza y la energía creadora del teatro.”²⁵⁷ ¿De qué se trata, entonces, esta “viveza” o “energía creadora del teatro”? ¿esta presencia *frágil*? ¿se asemeja acaso la representación a lo que comúnmente llamamos la *fragilidad de la vida*? Una cosa es clara, y la advierte Eugenio Barba, que tras referirse a la complejidad que reviste para un actor el volver creíble lo que se representa (por ejemplo, que el personaje sea de otra cultura o hable en otro idioma y que ello revista *seguridad*, es decir, parezca *natural*), sentencia: “Hay que recrear esta sensación de seguridad en la situación artificial que es la situación teatral.”²⁵⁸ El actor no puede permitir que entre a interferir, por tanto, aquél espacio de lo inabarcable, de lo incontrolable, de lo desconocido²⁵⁹. De aquí entonces la observación que hace Maira Bodenhöfer y que da cuenta de la estrecha línea, del estrecho límite, entre el actor y su personaje, entre el mundo real y el mundo que deviene sobre el escenario: “Son cuerpos, son estados de ánimo, son emociones, entonces esta cosa de encomendarse a algo o evitar decir algo en el fondo es para asegurarse, porque uno se siente inseguro”²⁶⁰. Este límite *frágil*, nodo, se cree aquí, de

²⁵⁴ Pizarro, *Idem*, p.6

²⁵⁵ Poblete, *idem*, p. 44

²⁵⁶ Diálogo: Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, p. 94

²⁵⁷ García, *Idem*, p. 116

²⁵⁸ Barba, *Op. Cit.*, p. 91

²⁵⁹ Pizarro, *Idem*, p. 9

²⁶⁰ Bodenhöfer, *Idem*, p. 16

la dimensión ritual del teatro, Alejandro lo vuelve a describir a través de la imagen del torero: “siempre hay...siempre hay cosas que tú no puedes hacer [supersticiones, etc.] para... sobrevivir. Sobrevivir es lo...lo importante aquí. O sea tener buena suerte significa que tú tienes más posibilidades de seguir haciendo algo que te gusta. (...) Tú estás toreando al público también. El público es un toro. Que tienes que sencillamente hacer...y el toro tiene que gozar tanto como...como gozas tú. Mm? No hay muerte...tú no matas al público, pero lo...lo tocas, lo haces reír o lo haces llorar o lo haces estar atento. Si no, fracasas.”²⁶¹. A este respecto se deben rescatar las certeras palabras de Constantin Stanislavski, renombrado teórico teatral: “una creación artística en el escenario vive por un momento y no importa cuán magnífica pueda ser, no es posible retenerla...”²⁶²

No resulta aleatorio, consiguientemente, que prácticamente todos los actores identificaran –o intuyeran- las razones de la pervivencia de los espacios rituales y supersticiosos con la naturaleza del momento de la representación, es decir, con la naturaleza de su proceso creativo; y que, asimismo, Bélgica y Alejandro hicieran alusión en su diálogo al vínculo entre la *inseguridad*, esa en que un sólo y pequeño “olvido” hace al fracaso, y el carácter momentáneo, único, vivo, del teatro, “porque los límites dentro del teatro son invisibles y hay que estar...hay que estar alerta de los límites.”²⁶³ Sucede que, como menciona Cristóbal, “cuando estai muy metido en la hueá [la actuación] perdí conciencia de lo que estai haciendo...(...) es como una borrachera la hueá un poco.”²⁶⁴ Es necesario entonces mantener ciertos “cables a tierra”-que le permitan al actor, aunque parezca paradójico, mantener y manejar esa borrachera, ese momento *frágil*-, aunque fueren sólo supersticiones y ritos de protección. De esto se sigue la acotación de Elsa en torno a que el actor “requiere esa conexión con ese...cosa intangible”²⁶⁵. Mauricio, a su vez, apunta que las supersticiones y rituales, en efecto, “cooperan al misterio, al misterio, porque se supone que hay un...también en el rito en teatro hay una suerte de misterio ¿no? Y todas estas cosas le otorgan más caráct...carácter de misterioso, de enigmático (...) puede ser que coadyuva a que, puta, a ese...esa cosa que tiene de mágico, de misterioso, el...la representación po”²⁶⁶. Paula Barraza concuerda y no sabe bien cómo llamarlo: “Que creo que te hacen entrar más en esta cosa...”²⁶⁷. Pero ¿qué es esa *cosa* nombrada de tan diversas formas por los actores?

Maira, recordando esa necesidad de *encauzar y controlar la energía* que se revisaba más arriba, puntualiza la cuestión: siendo partícipe de los espacios supersticiosos el actor, dice, “demás que está creando...está creando una...está creando...cómo decirlo...una realidad, está creando un propósito... ‘que nos vaya bien, que nos vaya bien’, y si él está en esa actitud, después en escena también va a estar súper conectado (...) consigo mismo. Con tus compañeros. Con la situación. Con la obra. Con el texto. Conectada...en el fondo es estar concentrado...porque como tú estás (...) haciendo una transformación, estás creando un mundo, (...) todo influye en cómo tú andes [personaje] entonces en el fondo tú necesitas concentrarte porque tienes una circunstancia dada irrefutable.”²⁶⁸ La *concentración* necesaria para la creación de

²⁶¹ Sieveking, *Idem*, p. 113

²⁶² Stanislavski, Constantin. *Manual del Actor*, comp. Elizabeth Reynolds, Editorial Diana, México, 1991. p. 141

²⁶³ Bodenhöfer, *Idem*, p. 13

²⁶⁴ Pizarro, *Idem*, p. 9

²⁶⁵ Poblete, *Idem*, p. 44

²⁶⁶ Pesutic, *Idem*, p. 52-53

²⁶⁷ Barraza, *Idem*, p. 36

²⁶⁸ Bodenhöfer, *Idem*, p. 17

ese *mundo* y la *conexión* con los compañeros que ésta requiere son dos ideas que Fernando Wagner, actor, director y escritor teatral mexicano, comparte desde la teoría teatral, y apunta, respecto de la primera que “el dominio de sus medios de expresión exige del actor otra cualidad básica: la concentración. En el momento en que el actor pierde dominio de sí mismo pierde también el del público.”²⁶⁹; y respecto de la segunda que “el actor forma parte de un conjunto. Su personaje es parte de toda la obra. Su actuación debe estar siempre en armonía con la del conjunto, subordinando su propia labor a la de los demás.”²⁷⁰. Loreto Valenzuela también lo explica: “Todo eso tiene que ver como con dejar el mundo de afuera, afuera, y entrar a este mundo. A este mundo que es el teatro. Y tiene que ver como con la concentración. O sea, como tú dependes de tus compañeros cuando estás en el escenario, tú quieres que esté en tu mismo...en tu mismo registro. (...) podemos tomarnos de las manos y...eh...poner como este...esta energía, juntarla. (...) La concentración es un estado, no? (...) por eso todas las...las magias, las magias más primitivas incluso....tú dices....tú esperas, (...) una vara que hace ‘shhh’ y tira chispa y qué se yo (...) que en el fondo tú lo cargas. Da lo mismo el objeto. (...es) el significado que le das lo importante, y que es para, y te insisto, crear comunidad dentro de este grupo que va a hacer este...este ritual, y pa’ entrar en un...en un estado, en un estado.....en ese estado de concentración.”²⁷¹

Se sabe de esa *cosa*, de ese *mundo*, hasta este punto, que parece ser cuna del *misterio*, de lo *intangible* y de lo *desconocido*, y matriz, al mismo tiempo, de la *incertidumbre*, de la *inseguridad*, del *temor*, de la *fragilidad* y de la necesidad consecuente del *manejo de la energía*. ¿Son entonces, todas estas impresiones, los componentes de ese teatro vivo al que apelaban Bélgica y Alejandro? La necesidad de la superstición, o más profundamente, aquella *necesidad del rito*, lo atestigua: “O sea, en el fondo, esa superstición va a ayudar a la escena, y va a ayudar a este estado de trance”²⁷². Un *trance* que no puede sino desprenderse de, como señalara Alejandro, la mejor definición de *arte* que se puede admitir aquí para el teatro, sin dejar con ella de abrigar su condición particular: aquella que dice relación con “una creación de un mundo nuevo que antes no existía”²⁷³.

Un Estado

Los actores son medio y a la vez objeto de la creación, así lo reflexiona Elsa Poblete²⁷⁴. Esta idea resulta fundamental, pues cristaliza el carácter de la creación actoral: no sólo se imagina y se plasma lo imaginado, sino que se debe *ser* aquello que se imagina. Esta condición medular es, justamente, la que alberga en sí el proceso del *trance* y la que permitirá dar alguna explicación, en el capítulo siguiente, a la compleja relación entre el teatro y el ritual, y es en este mismo sentido que se comprende que estas palabras provengan de una actriz: “el sentirme un ente creador....me referencia y me conecta con partes de mi ser que en otro....en otra actividad no la tendría.”²⁷⁵ De aquí se desprende también la descripción que hace Gustavo Meza de un antiguo y renombrado actor chileno: “los grandes actores, Agustín Siré, que fue uno de mis profesores, o.....Tennyson Ferrada, que trabajó conmigo y fundador del Teatro Imagen

²⁶⁹ Wagner, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*, Editorial Labor, Barcelona, 1970. p. 16

²⁷⁰ *Idem*

²⁷¹ Valenzuela, *Idem*, p. 63 - 64

²⁷² Bodenhöfer, *Idem*, p. 17

²⁷³ Sieveking, *Idem*, p. 102

²⁷⁴ Poblete, *Idem*, P. 38

²⁷⁵ *Idem*

y todo lo demás, que está ahí en esa foto con.....vestido de preso, em.....y con el cual convivimos durante muchísimo tiempo en el teatro, lo fundamos juntos, trabajamos en el teatro y trabajamos en Concepción, en Santiago, en todos lados, Tennyson no entretenía a nadie, no hablaba mucho. Llegábamos a una gira y estaba sentado.....pero se subía al escenario y.....era otra persona. Era más él cuando se subía al escenario o cuando estaba hablando de teatro.”²⁷⁶

Lo primero que se revela en las conversaciones llevadas a cabo tras la pregunta por la naturaleza del proceso creativo actoral, es cierta *búsqueda*, esa misma que en su afán necesitaba de los espacios supersticiosos y rituales para su éxito. En palabras de Cristóbal: “lo que uno siempre espera lograr en la actuación es como *ese momento*”²⁷⁷. Ese momento del *trance*, ese instante que aquí se traducirá como el momento del *ser*. Gloria Münchmeyer relata, sin intención preliminar de arribar a las conclusiones a las que llega, una experiencia interesante que puede ayudar a articular la vivencia de esa *búsqueda*: “yo creo que en toda mi carrera, que es larga, creo que hay dos o tres momentos que uno podría decir ‘esto es una obra de arte’ y con eso yo ya me considero absolutamente afortunada, pero yo te digo, instantes, ni siquiera obras completas, instantes, ah? (...) [por ejemplo] en El Largo Viaje de un Día Hacia la Noche, que el personaje mío eh... tenía digamos un...un trance, una especie de monólogo frente al público, y que...a mí me pasó una o dos veces que yo sentí que había llegado a eso que todos buscamos llegar, que es un punto de perfección de comunicación con el espectador, entre lo que tú estás haciendo y el espec.....esa cosa molecular que se produce”²⁷⁸. Agrega a esto que son experiencias muy personales y que refieren a un punto de perfección de la expresión²⁷⁹, al haber logrado, citándola, “transmitirlo como si yo no existiera.”²⁸⁰ Bégica Castro advierte los mismos dos elementos, lo personal o íntimo de la vivencia y la búsqueda de la *perfección*, pues directamente, responde: “tendrías que actuar para saberlo. [ríe], porque...porque es muy atractivo, es...hay una responsabilidad tremenda y uno tiene que...em....llegar a la perfección (...) a la perfección de la interpretación.”²⁸¹ ¿De dónde, la *perfección*? Constantin Stanislavski, tomado nuevamente, establece: “La diferencia principal del arte del actor y todas las otras, es que todo otro artista [no ejecutante] puede crear siempre que está en disposición inspirada. Pero el de teatro debe ser el maestro de su propia inspiración y debe saber cómo hacerla acudir a la hora fijada por los anuncios. Éste es el secreto principal de nuestro arte.”²⁸² Eugenio Barba, por su parte, sentencia: “Esta es la regla: para obtener reacciones precisas deben existir estímulos precisos.”²⁸³ Estas dos ideas, la del manejo de la inspiración y la de la precisión, dan cuenta también de esa *búsqueda* de lo que aquí se quiso bautizar como el momento del *ser*, ese instante del *trance* que vincula al actor con la dimensión ritual y que explicará, unas páginas más adelante, la significación socio-histórica de dicho vínculo.

“De repente te preguntan a ti que qué es el papel que más te gusta de los que has hecho.....y ¡todos te gustan no más pues! Porque en cada uno has encontrado una luz, un descubrimiento, un...una forma tu...tuya, interior, que...que no te habías dado cuenta que la tenías, es...son puras epifanías pues, y el teatro para el actor es una epifanía constante. Constante. Y eso es...y eso es muy atractivo, muy atractivo, y muy

²⁷⁶ Meza, *Idem*, p. 74

²⁷⁷ Pizarro, *Idem*, p. 2

²⁷⁸ Münchmeyer, *Idem*, p. 66

²⁷⁹ *Idem*, p. 67

²⁸⁰ *Idem*, p. 68

²⁸¹ Castro, *Idem*, p. 89

²⁸² Stanislavski, *Op. Cit*, p. 14

²⁸³ Barba, *Op. Cit*, p. 91

difícil de reemplazar.”²⁸⁴ Delfina Guzmán lo deja claro. Percibe el momento del *trance* o de la transformación para la representación como una luz, como una epifanía; Gloria, por su parte, llega exactamente al mismo concepto mientras reflexiona sobre ese momento del *ser* (esa *perfección*): “y cómo te das cuenta de eso...[gesto de desconocimiento, rendición]...no sé, es una epifanía, es una...es como Dios, no sé, es como una luz, es como...es una iluminación. Muy difícil de explicar en realidad.”²⁸⁵ Estos mismos momentos de *luz* son reconocidos por Stanislavski, quien apela a lo que él mismo llamara *ánima*²⁸⁶ del teatro.

El momento del *trance* parece tener que ver preliminarmente con eso que Gustavo Meza llama las *pertenencias*²⁸⁷ que hacen del personaje los actores respecto del texto original. Hay, pues, una diferencia entre esa creación abstracta del autor y la manifestación *corporal* de lo imaginado, es decir, el *ser* de lo imaginado. Se puede partir por reconocer en esto el factor básico, la *modificación*: Ricardo Parraguez señala que “los ritos no son acciones cotidianas po. Son...eh...uno se modifica para hacerlos. En el teatro uno hace lo mismo.”²⁸⁸ Se comienza a vislumbrar, lentamente, cómo es que ese momento del *trance* es concebido como espacio ritual, en varios sentidos. Pero por ahora vale detenerse sólo en la observación respecto de la transformación. Y la transformación necesariamente culmina o comienza por el cuerpo. Loreto Valenzuela se refiere puntualmente a esta cuestión, pues comenta que “uno el personaje lo tiene que sentir. Te tiene que palpitar (...) [es necesario] que empiece a pasar por tu cuerpo. Entonces buscas un gesto en una, buscas una...peinado en otra, y hasta que ‘truum’ [gesto con las manos señalando que algo se mete en el cuerpo] tú lo empiezas a sentir en el cuerpo (...) no puede quedar en la pura cabeza [si bien primero uno lo ‘entiende’ después...], el personaje tiene que bajar al cuerpo.”²⁸⁹ Delfina Guzmán ejemplifica lo anterior, pues acusa que muchas veces, incluso desde los mismos actores, “no se toma en cuenta qué es lo que te pasa...qué es lo que le pasa al cuerpo cuando tú estás jugando. Que no entiende y entiende. Te digo porque me ha cost...me ha tocado hacer ahora una serie de escenas en la teleserie que estoy haciendo, en que estoy a punto de morirme, entonces estoy con unos ataques, que...no quiero adelantar el final de la teleserie, pero...pero el hecho es que cada vez que hago la escena esa....como el cuerpo no sabe que tú estás jugando...siente las mismas sensaciones, y luego aquí a la casa hecha pebre, me siento pésimo.”²⁹⁰ Ricardo reconoce que esta circunstancia produce cierto aumento de la *conciencia corporal* cotidiana del actor, y que incluso tal conciencia se extendería a otras dimensiones, pues remitiría inevitablemente al carácter totalizante del *trance*, a su carácter *orgánico*, a su naturaleza *viva*, como ya se adelantaba; cuenta: “yo partí haciendo teatro y fui descubriendo ese otro mundo espiritual. Hoy yo hago Reiki, hago otras cosas también cachai, eh...pero eso lo descubrí a través del teatro porque...moviéndome, entrando en trance, em...teniendo una conciencia corporal (...) empecé a sentir otras cosas po. Otros tipos de conexiones, no sé, empecé a sentir energías, cosas.”²⁹¹ Cobra más sentido, luego de este relato experiencial, la figura de la *epifanía* que presentaban Delfina y Gloria.

En efecto, la *fragilidad* que se constituía como núcleo de los apartados anteriores parece surgir de estas condiciones *metafísicas*, si se quiere, del proceso

²⁸⁴ Guzmán, *Idem*, p. 85

²⁸⁵ Münchmeyer, *Idem*, p. 67

²⁸⁶ Stanislavski, *Op. Cit.*, p. 25

²⁸⁷ Meza, *Idem*, p. 73

²⁸⁸ Parraguez, *Idem*, p. 24

²⁸⁹ Valenzuela, *Idem*, p. 57

²⁹⁰ Guzmán, *Idem*, p. 82-83

²⁹¹ Parraguez, *Idem*, p. 25

actoral: todas las conversaciones bordearon el umbral de lo *misterioso*, lo *intangible*, aquello que, en tanto *creación de un mundo nuevo que antes no existía*, se encarna y se plasma a través del actor, *objeto* de su propia creación. “El público debe tener la impresión de que ve en escena figuras humanas y no siluetas o tipos. Por eso, el actor tendrá que aportar todo aquello que pueda cooperar a este fin; su tarea ha de consistir, pues, en que su individualidad se torne instrumento para el arte.”²⁹² Por estos motivos es que Gloria hace hincapié en su condición de actriz y en la compleja relación de los actores con sus emociones cuando relata las razones por las cuales no quiso ni pudo en un momento incorporar como modo de vida, a pesar de que tuvo la oportunidad, cierta espiritualidad oriental volcada a la meditación y al “desapego” (elemento medular su contrario, además, para la relación actor/público que se revisará más adelante): “Mi camino como actriz era estar en contacto con...justamente con todo lo que te propone la espiritualidad, que es el detachment, el desapego,...el desvincularse absolutamente con todo...con tus hijos, con tus padres, con tus hermanos, con todo. Y, desconectarte con el mundo. Y...y...y conectarte nada más que con...eh...con esta divinidad. [...Por el contrario debo] bucear y profundizar en todas las pasiones humanas (...) ni puedo...eh...desapegarme de los sentimientos. ¿ah? De los sentimientos...toda clase de sentimientos, porque si no cómo los represento después ¿te fijai? (...)...porque imagínate tú que uno es un pobre ser humano que tiene una vidita a cuestas y que no puede entender todo, porque uno no ha pasado por todo. [...Hay que] llegar al fondo de lo que significa eso.”²⁹³ Sucede que el actor parece conectarse, en esta tarea de encarnar *figuras humanas*, con el espacio de “aquello que uno no sabe que sabe”²⁹⁴. Paula comenta que su trabajo parte del conectarse consigo misma, que “cómo me conecto o sea...me...me...me entrego a lo que estoy haciendo, me...eh...es raro, es que son raros los procesos creativos. Hay cosas que gustan y que no gustan, o sea, porque uno también eh...te metí como en una burbuja y empezai a escarbar en cosas tuyas, también depende del papel que te toque y todo, pero eh.....o con lo que estai tratando de plasmar (...) Puedes querer decir algo pero también yo creo que lo vai descubriendo a medida que te va hablando...lo que va...lo que va saliendo (...) y tratar de vivirlo, son momentos de verdad. Eso es bacán. Y uno...y uno...y uno lo nota mucho. O sea, hay veces en que tú hací una función y salió todo impecable, súper bien y todo, pero tú no estai conectada. Tú no estai viviendo lo que estai diciendo. Y uno se frustra, o sea a mí me pasa que me frustró mucho, yo trato mucho de entrar en ese estado”²⁹⁵. Es en este sentido que Maira comenta que “hay actores que actúan.... ‘blablablá...’ y cuando ya no les toca dejan de....de estar! (...) uno debería leer [como espectador] todo lo que está pasando...pero muchas veces los cuerpos están muertos”²⁹⁶.

Cristóbal Pizarro hace hincapié en lo mismo que Maira, y es aún más enfático en la dimensión metafísica que involucra llegar a aquél estado *vivo* que requiere la representación, pues plantea como un problema en teatro el “cómo lograr que en el trabajo actoral por ejemplo suceda ese levantamiento de esa ilusión, de esa imagen (...) en el fondo tener la conciencia, entender que, más que hacer más cosas, tiene que ver con el espacio, como con la idea de hacer vacío, cachai, como de dejar una mitad en mi trabajo, como actor, una mitad, que se rellenará [...por esto es que] el trabajo muy mental, los trabajos muy cuadrados, muy estructurados, creo que no van a llegar a buen puerto porque [falta] ese otro cincuenta por ciento que tiene que entrar, esa cosa

²⁹² Wagner, *Op. Cit.*, p. 15

²⁹³ Münchmeyer, *Idem*, p. 69

²⁹⁴ Poblete, *Idem*, p. 38

²⁹⁵ Barraza, *Idem*, p. 30-31

²⁹⁶ Bodenhöfer, *Idem*, p. 17

que...podemos llamarle de muchas maneras”²⁹⁷. Ejemplifica: “es súper heavy cuando uno está haciendo una obra y dos semanas antes del estreno no pasa nada, estai haciendo la obra no más, y no hay ninguna crisis, y no hay ningún decir como ‘hueon! es que...¡sí po hueon!’ y... ‘¡oh!’ y están todos en escena así ‘¡oh! hueon!, ¡sí hueon!...conchatumadre ¡todo calza!’ cachai...todo calza. Porque si eso no te pasa cachai, es como...chucha parece que no está bien...algo no está entrando (...) Andrés Pérez trabajaba con...o sea tenía esa noción súper clara...como que no bajaba un espíritu de la hueá, no bajaba un cuerpo de la hueá, cachai, como que si tú no le dai espacio para que eso baje no va a bajar, cachai, pero si no tiene esa hueá entonces va a ser una hueá muerta.”²⁹⁸

Las últimas palabras citadas explican a cabalidad la relación del actor con la dimensión *metafísica*. En la introducción de este trabajo se asumió, desde el punto de vista teórico, no establecer distinción entre las ideas de lo *sacro*, *ritual*, *espiritual*, *sobrenatural*, etcétera, aceptando quizás, e incluso parcialmente, la noción general de *lo numinoso* planteada por Rudolf Otto. Y es que, justamente, cada uno de los actores arribó al examen de dicha dimensión por un camino distinto, o, siendo más precisos, no exactamente igual, pero siempre alcanzando ese sentimiento general de “estremecimiento” o “estupor” frente a cierto *Mysterium Tremendum*, tal como sugería este autor. Ocurre, de alguno u otro modo, “...esa cosa mágica...ese estado en el que uno entra como...es un trance...porque uno...a uno se le olvida que hay gente mirándote”²⁹⁹, pues se generaliza la convicción de que, actuando, se *siente*, se *vive*, se traspasa el umbral de la *realidad propia*, y es por esto que, en palabras de Elsa, “hay un...ahí hay un...límite...que se rompe, que se sobrepasa, y que uno no sabe. (...) es vector de...de...de información, eh...intangible, desconocida.”³⁰⁰ Paula relata una experiencia particular, que incluso llega a resultar poco comprensible para ella misma, en que esta relación de la actuación con el espacio del *Mysterium Tremendum* se materializa de forma consciente: “cuando estaba haciendo este personaje de la...de la vieja, un día nos fuimos pal’...un día nos fuimos pal’...pa’ Isla Negra. Un día nos fuimos pa’ Isla Negra. Y me ví ahí como...estaba en proceso de creación, y súper subida arriba de la pelota y haciendo mis cosas, y como centrada en nosotros, en la compañía...y me ví en un momento, en la noche, en un mirador, así...como acostada de espaldas, mirando el cielo...[ríe]...y...y...es muy místico lo que te voy a contar, pero me abrí de manos ¿cachai? Y como que rogué porque...em...porque...algún ser o alguna energía de alguien que hubiese vivido alguna vez en este planeta, que fuera como la Moncha, como el personaje, se me metiera eh...a la vida ¿cachai? Fue como un momento de rogar por acoger a alguna vieja que quisiera encarnarse en mí pa’ poder representarla.”³⁰¹ Con respecto a esta experiencia de Paula, Ricardo, sin tener conocimiento de ella, señala que “hay teorías de...muchas personas y lo he escuchado en muchos actores viejos, que es como que tú te dejas poseer también por...por almas o energía que...que tienen los personajes...”³⁰².

Es, al fin y al cabo, un *estado*. Un *estado distinto* del de la vivencia real, cotidiana. En este sentido es que Mauricio Pesutic señala que “el espacio de...de la actuación, el espacio en que uno está actuado, es un espacio inviolable (...) es un espacio de descanso de la realidad. (...) Es un espacio sagrado, en el sentido de sagrado

²⁹⁷ Pizarro, *Idem*, p. 5

²⁹⁸ *Idem*, p. 5

²⁹⁹ Bodenhöfer, *Idem*, p. 11

³⁰⁰ Poblete, *Idem*, p. 40

³⁰¹ Barraza, *Idem*, p. 33

³⁰² Parraguez, *Idem*, p. 26

como.....inviolable.”³⁰³ Delfina Guzmán, bajo su perspectiva, lo describe así: “es un proceso absolutamente milagroso, misterioso, y eso es lo lindo que tiene, que yo.....es indescriptible, pero lo que pasa es que como la cabeza está comandando las ideas, está comandando el funcionamiento de tu cuerpo, todo tu aparato eh...espiritual...esp...no aparato espiritual sino que tu...tu aparato...em....cómo te dijera.....¡creativo! exactamente. Eh...entra en un estado especial, es decir, entra-en-un-estado-especial...y...y muy indescriptible, y que algunos lo consiguen y otros no por supuesto, hay otros que siguen igual parados como caballos adentro de un potrero po, si eso se ha visto [ríe]”³⁰⁴. Loreto Valenzuela, por su parte, le llama “La Zona”, a la cual define como el momento “cuando tú estás puesto de tal manera con...en toda tu concentración y todos tus sentidos en un...en una.....espacio, en algo, que estás como casi en un punto de perfección. (...) es un nivel de concentración (...) donde todo confluye ahí.”³⁰⁵ Agrega también que es un proceso dinámico en relación al público, donde éste le retribuye muchísima energía al actor, retroalimentando con ello la representación teatral y su eficacia, elemento esencial que va articulando ya la función social del rito que un poco más adelante aquí se intentará deducir y proponer: “dejar esa energía es...es jodido po. O sea, un actor se sube al escenario y se le olvidan todos sus males (...) por la energía que te llega, por ese nivel de concentración, porque ahí estás en lo que ahora se llama ‘La Zona’”³⁰⁶. Gloria Münchmeyer, a su vez, confiesa que es “muy difícil explicarlo, porque seguramente yo no lo entiendo tampoco, yo lo siento, lo sentí, claramente digamos, pero no sé traducirlo.....dónde colocar eso, no...no...no sé dónde instalar esa cuestión no.....puede ser, como tú dices, que sea....eh...posible vincularlo a una cuestión como....superior.”³⁰⁷ Mauricio, finalmente, acusa la sensación física de ese *intangibile* y sella con ello el círculo de su carácter *orgánico*, pues cuenta: “uno puede salir agotado de una función, pero sale en un estado como.....por....por decir una cosa presuntuosa o...en un estado....un estado de gracia, sale de escena. Hay un...hay un...hay un espacio de.....hay un ámbito temporo-espacial después de salir de escena que.....que uno está como.....eh.....que tiene sentido tu existencia. (...) puede durar....si eso es tangible, es físico, puede durar una hora, dos horas, una tarde. (...) te hace inmune, también. A la realidad (..) Una cosa rara, pero que...que...que...es como prolongar ese espacio que es un descanso, existencial.”³⁰⁸

Constantin Stanislavski da explicación a las palabras de Mauricio y, de paso, sintetiza todas estas apreciaciones (y con ello termina de justificarse el *encuentro* que, de cierta manera, se produjo entre los diversos testimonios que se han venido citando) cuando se refiere a los objetivos del teatro. El autor, desde una absoluta convicción, dice: “El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación en esta vida de un espíritu humano y su expresión en forma artística. Por eso empezamos por pensar en el lado interior de un papel y en cómo crear su vida espiritual, por medio de los procesos vivientes de vivir una parte...Es únicamente cuando un actor siente que su vida interna y externa en el escenario está fluyendo de forma natural y normal...cuando las fuentes más profundas de su subconsciente se abren suavemente y de ellas surgen los sentimientos...Como no comprendemos este poder gobernante...los actores lo llamamos simplemente naturaleza...El proceso creativo de vivir y experimentar un papel es *orgánico* y está fundamentado en las leyes físicas y espirituales que gobiernan

³⁰³ Pesutic, *Idem*, p. 45

³⁰⁴ Guzmán, *Idem*, p. 83

³⁰⁵ Valenzuela, *Idem*, p. 56

³⁰⁶ Valenzuela, *Idem*, p. 55-56

³⁰⁷ Münchmeyer, *Idem*, p. 68

³⁰⁸ Pesutic, *Idem*, p. 46

la naturaleza del hombre.”³⁰⁹ Esta esencia íntima, metafísica, de la creación actoral que plantea Stanislavski es la que fundamenta, pues, ese momento del *ser* que, como se ha sugerido, diferencia al actor de otro tipo de creador, y la que da pie para que Bélgica Castro sentencie: “uno nunca es uno, es el personaje”³¹⁰, y punto. Cuando Alejandro Sieveking relataba los motivos que lo habían llevado a dedicarse al teatro, reflexionaba que le había atraído, justamente, el hecho de que “había una cosa misteriosa, que era que alguna gente estaba bien (...) y....un actor que yo había visto en otros papeles fantástico estaba mal....y yo encontré eso súper misterioso, encontré ‘por qué...’”³¹¹. Este mismo actor hace una interesante analogía de la condición creativa actoral y la compara con el niño que juega con muñecos: “el niño cree que con los juguetes puede tener vida, que les entienden, que juegan con juguetes y le dan una vi....le dan un....le otorgan una vida que el juguete no tiene. Pero llega a tener. Mm? (...) la magia, consiste en....en que tú le das vida aunque no la tengan nunca pero tú se la das de tal manera en tu cerebro que las cosas la tienen. Y tú te relacionas con....con cosas. Que tienen algunas veces forma humana”³¹². Esto conduce a Alejandro a preguntarse por lo inanimado....¿es inanimado hasta qué punto?³¹³.

Esta última pregunta acerca el análisis al espacio del *ritual*, núcleo del siguiente y último capítulo. El *dar vida a algo nuevo*, aunque siga siendo objeto inanimado o, en este caso, un actor sobre el escenario, otorga al teatro cierta capacidad especial, y esta capacidad, que más adelante aquí se traducirá como potencial función social, no puede completarse sin la contraparte del espectáculo, el público. Porque el niño puede, en efecto, jugar para sí mismo. El actor, como *objeto* de su creación, sólo cobra vida y personaje en el contacto con el *otro*. Por esto es que Maira comenta que en teatro se está “todo el rato creando (...) en el fondo estás creando una ilusión, estás creando una atmósfera, estás creando...el personaje lo creaste ya hace rato...en los ensayos, pero, pero...yo creo que una buena obra es cuando se está creando en el momento”³¹⁴, y de aquí también que esa condición creativa dependa de una conexión *metafísica* que va más allá del actor y su propia vivencia; Cristóbal es enfático en la importancia para el teatro de ese momento “en el que te sentiste completamente conectado con lo que estai haciendo (...)sentirte plasmando...en el sentido de que, por así decirlo, le estás dando forma a la materia...estai...eh....creando po (...) logrando montar, como levantar, digámoslo así, una imagen...cachai...una ilusión...em...y eso el espectador lo ve y en el fondo lo que uno disfruta como espectador es cuando dejai de ver el foco, dejai de ver al actor, dejai de ver la escenografía, la pintura, la butaca, y te metiste en la cuestión y estai viendo al personaje de la obra sucediendo lo que tiene que suceder y....como espectador entrái en eso porque el actor logró....¡pum! montarlo, cachai, y tú ¡chum! Y se genera como una conexión digamos entre los tres.”³¹⁵ Esto mismo se puede ejemplificar de modo muy básico, pues constituye, en efecto, como se intentará exponer en las páginas que siguen, una condición *elemental* de la vida del Hombre que encontrará uno de sus medios de canalización en el teatro. Bélgica Castro, pues, es la que relata una anécdota -de su experiencia docente- que da cuenta de esa *conexión* con el público de la que hablaba Cristóbal: “fijate que uno de los ejercicios que hacía yo era que la...era la espera de la micro. Tú te tienes que sentar a esperar la micro. Y tú sabes

³⁰⁹ Stanislavski, *Op Cit*, p. 47

³¹⁰ Castro, *Idem*, p. 90

³¹¹ Sieveking, *Idem*, p. 99-100

³¹² *Idem*, p. 105-106

³¹³ *Idem*, p. 106

³¹⁴ Bodenhöfer, *Idem*, p. 12

³¹⁵ Pizarro, *Idem*, p. 2

que el...el...el act...la persona que está así, tratando de comunicarle al público, que eso es lo que tiene que hacer, que está esperando una micro, es lo...lo más difícil convencerlos. Porque la gente hace lo siguiente...los muchachos, las niñas...se sientan. [hace gestos de que miran para un lado y para el otro]...se paran. Tú comprendes que eso es mentira...no? [ríe] hasta que lograba que se quedaran quietos, con la conciencia...con la conciencia de que el público tenía que creerle que estaba esperando micro.”³¹⁶ En este mismo sentido se entiende que el ya citado actor Yoshi Oida, dirigiéndose a los actores, explicara sintéticamente: “puedo enseñarles el significado del código gestual *mirar la luna*. Puedo enseñarles hasta la punta de vuestro dedo señalando el cielo. Pero desde la punta de vuestro dedo hasta la luna, es vuestra responsabilidad”.³¹⁷

El ritual parece configurarse entonces en esa *espera* de una micro, entre la punta del dedo del actor y la luna, pues, en palabras de Mauricio, “es un espacio que para el público es un espacio imaginario, que para... pero que para uno es real, y ese público, cualquier espectador, no puede, no le está permitido, entrar ahí. (...) Es un espacio que es tan real para el actor y tan imaginario para...para el público, y *al revés* también.”³¹⁸ Este Juego del teatro, en el vaivén entre lo real y lo imaginario, entre lo real y lo posible, nos hace arribar así, inevitablemente, al último capítulo de este estudio.

³¹⁶ Castro, *Idem*, p. 91

³¹⁷ Foix, Marita, *Op. Cit*, p. 281

³¹⁸ Pesutic, *Idem*, p. 45-46

Capítulo III Los Camarines: El Teatro como Espejo

El Teatro como Ritual

Tres figuras parecen emerger al preguntarse por ese espacio entre la punta del dedo del actor y la luna: la del *jugador*, la del *traductor*, y la del *sacerdote*. Sucede que cuando se vive, en palabras de Delfina, “esa cosa extraña de estar ‘sola en la multitud’ como digo yo, (...) esa cosa tan atractiva de sentir la respiración, las risas o los aplausos de un grupo de gente que tú no conoces y que te llega y te alimenta”³¹⁹, esa *cosa extraña* que en el capítulo anterior hemos llamado momento del *ser*, el actor no se sume en un *viaje* solitario –tal como lo identificara Paula³²⁰–, sino que en teatro “si no hay un receptor, no existe (...)...no existe el hecho”³²¹. Esas tres figuras no hacen sino responder, pues, a esta condición básica, condición que se cristalizaba en aquél espacio que Oida se declaraba incapaz de enseñar como técnica y cuya responsabilidad cedía a los actores. Para Loreto, de modo análogo, el subirse a un escenario significa para quien lo hace, derechamente, “la certeza de ser visto”³²², y en esa certeza, consecuencia evidente de cierta necesidad de ello, es donde se aloja precisamente la naturaleza ritual del teatro. De aquí que Maira repare en que “tú puedes estar muy concentrada, muy metida en tu personaje, pero la gracia es que siempre tengas un ‘yo vigilante’ que le llamamos, que esté ahí consciente, trayéndote a tierra, diciéndote ‘hey, te están mirando...’”³²³. Curiosa contraparte, esa *certeza*, de la *incertidumbre* que recorría los párrafos del primer capítulo de este estudio: equivale esta aparente contradicción, pues, al juego aquél entre lo *imaginario* y lo *real*, madeja que se podrá ir desenredando a lo largo de estas últimas páginas. Resulta interesante aquí una observación de esta misma actriz, quien comenta que “dicen que los actores somos las personas.....somos actores porque tenemos nuestro Locus externo, es decir, que nuestra apreciación, nuestra percepción de...de sí mismo, de nosotros mismos, está afuera. (...) El anhelo más bien, y que es buscarse en los otros. ¿No? Es como buscar em....ser a través de la apreciación de los otros.”³²⁴ Pasa que esa *necesidad de ser* a través del *otro* de los actores parece terminar de constituirse como *espejo* de otra necesidad gemela, la del público, y de aquí que, como sugiriera Mauricio, en el escenario lo *real* y lo *imaginario* se confundan entre el actor y el espectador. Acá pues, en el punto justo, las argumentaciones que se vienen dando hacen recordar las palabras de Clifford Geertz que fueron elegidas, en el ala teórica de este trabajo, para delinear la noción de lo *ritual*: “En un acto ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados por obra de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad.”³²⁵

Alejandro Sieveking, quien dispensara esa precisa definición de arte unas páginas más arriba, señala que, tras crear un personaje y actuarlo, “lograste algo que antes no estaba. O que....o que...hemos usado la palabra frágil, y esa fragilidad no es tal. O sea que....hay una cosa más sólida que....olvídate de esto si puedes, o sea,

³¹⁹ Guzmán, *Idem*, p. 81

³²⁰ Barraza, *Idem*, p. 33

³²¹ Pesutic, *Idem*, p. 49

³²² Valenzuela, *Idem*, p. 54

³²³ Bodenhöfer, *Idem*, p. 11

³²⁴ Valenzuela, *Idem*, p. 54

³²⁵ Geertz, *Op. Cit*, p. 107

meterse en la cabeza de la gente....es una manera de estar....ser parte de otros....que uno....uno siempre quiere ser otro. ¿m?”³²⁶; Ricardo Parraguez, por su parte, también hace alusión a esa necesidad de *ser a través del otro* al afirmar que el teatro es, finalmente, “un mecanismo de ver la vida....eso de ponerse en el lugar del otro siempre....y como...no sé...tratar de entender a las personas po, a través de este supuesto heroico como de decir ‘por qué hacen esto’...”³²⁷. En la opinión de Gustavo Meza se vuelve a reiterar esta necesidad de “ser otra persona”³²⁸. Pero ¿de qué se trata y qué lugar ocupa esa *necesidad de ser y entender*? Debe comenzarse por comprender la idea fundamental, como dijera Delfina, de que “...eso es el teatro tú sabes....es un dar y recibir”³²⁹, y se debe continuar por delinear esas tres figuras que se plantearon en el párrafo anterior y que cruzaron las conversaciones que sustentan este análisis.

Cristóbal Pizarro relata que cuando comenzó a hacer teatro, en un taller escolar, lo veía como un juego³³⁰, mientras Alejandro Sieveking, a su vez, no tardó mucho en establecer la analogía entre aquello y la figura del creador, como ya se revisaba. Por su parte, Mauricio Pesutic, en tanto actor, se define directamente como un jugador³³¹. Él mismo señala que “uno juega, lo que pasa es que uno establece reglas para hacer....para hacer un juego. La gente vive y juega, todo el tiempo. Sólo que aquí hay ciertas normas.”³³² Como ya se vislumbraba al término del capítulo precedente, el niño puede jugar, *crear nuevos mundos*, para sí mismo, mientras el actor lo hace para *otros*; este hecho medular pareciera ser el que, se cree aquí, marcaría el factor de las *normas* a las que se refiere Mauricio. Delfina Guzmán, al preguntársele por el carácter ritual del teatro, hizo alusión inmediata al mismo elemento, aduciendo que el teatro se constituye como ritual debido a que “tiene ciertas reglas. Los que participan en un acto sagrado saben a qué.... qué es lo que están haciendo. Y con qué sentido lo están haciendo.”³³³ Si a esta apreciación se suma la de Gustavo Meza, quien declara que “estos mitos [por cuanto origen y núcleo del teatro] que son transformados en rito eh....tienen reglas, (...) y esas reglas después se van a llamar estilo”³³⁴, este punto del *jugador* y las *reglas* se vuelve interesante, pues se presenta como núcleo del sentido histórico que se le intentará dar a la función social del teatro en el último apartado de este capítulo.

Otra de las figuras que aparece en torno a esta especie de *labor* creadora del actor es la del *traductor*. Loreto comenta que, al actuar, “uno está ahí. En ese mundo. En el mundo de la creación y de la eh...emoción, de la sensibilidad, del pescar, tratar de eh...conectarse como con las antenas, así como con las vibraciones del....del....de la sociedad en la que vive, y tratando de traducirla y tratando de llevarla a un escenario (...) uno trata de ver conductas, procesos, eh...psicologías, mentes, eh...comportamientos y ponerlas en un escenario”³³⁵. Gloria coincide y dice que se trata de “poder entender, poder traducir, poder encarnar digamos la idea”³³⁶, con la menor intervención racional suya posible. Es sugestiva, pues, la figura de la traducción *sin intervención racional*, del entendimiento a través de cierta *conexión*: va insinuando que el status de lo ritual en el teatro, y con ello su función, está directamente prendado de la

³²⁶ Sieveking, *Idem*, p. 100

³²⁷ Parraguez, *Idem*, p. 20

³²⁸ Meza, *Idem*, p. 74

³²⁹ Guzmán, *Idem*, p. 82

³³⁰ Pizarro, *Idem*, p. 1

³³¹ Pesutic, *Idem*, p. 46

³³² *Idem*

³³³ Guzmán, *Idem*, p. 84

³³⁴ Meza, *Idem*, p. 77

³³⁵ Valenzuela, *Idem*, p. 56

³³⁶ Münchmeyer, *Idem*, p. 66

condición misma de la creación actoral, aquélla del *trance* y del momento del *ser*, cuestión que, de alguna u otra forma, se intuía y se planteaba preliminarmente, a modo de hipótesis, en la introducción de este trabajo. Se trata, pues, de “entender y hacer que otros entiendan”³³⁷ al mismo tiempo, muchas veces captando de la realidad algo “que estaba pasando desapercibido pero que estaba latiendo”³³⁸. Regresa así aquí la imagen de la *latencia* que, en el capítulo anterior, se exhibía en la forma de ese *peligro latente, incierto*; esta vez, dando cuenta de cómo parece ser la labor actoral en sí la que trae consigo anexada tal condición, al estar siempre canalizando asuntos *posibles, latentes: nuevos mundos*. “La diferencia [con cualquier otro tipo de ‘traducción’ o arte] es que estás con el fenómeno ahí, que siempre va a tener la magia, que es el fenómeno que está ocurriendo ahí....las cosas que están ocurriendo ahí....estás viendo y....y lo están haciendo para ti, te sientes como con compromiso [...es] el intangible de la mirada a los ojos”³³⁹. La captura y representación de lo *latente*, lo que *es sin terminar de ser*, no puede sino constituir, en efecto, un proceso ciertamente mágico, como se puntualizará más adelante en esta tercera sección. Gloria menciona, en este mismo sentido, la actualidad y posición esencial del concepto de la *catarsis*³⁴⁰ para el teatro, que, como purga del alma o de las emociones del público a través de los sentimientos de temor o conmiseración³⁴¹, parecería hacer de “puente”, de conexión, entre el *estado* del actor mientras representa y los *otros*, espectadores que, en términos estrictos, permanecen fuera de ese *estado*. Bien lo describía Loreto: *ese intangible de la mirada a los ojos*.

Tanto Gustavo como Alejandro dieron con el caso paradigmático de la *misa* al tener que reflexionar en torno a la relación entre el mundo espiritual, sacro o ritual y el teatro. El primero apunta que “la misa es una....es una obra de teatro que plantea directamente un mito, es una obra política de *intervención* en la....en la sociedad tremenda ¿no? Y que te....y que te pone todo, te pone el vestuario, te pone la luz, te divide la luz.....la luz de.....que nos dio la naturaleza te la divide, te la recorta, y te la....te la....te la colora, para....para....para que te llegue y no contento con eso se anticipa a algo que hasta ahora han tratado de hacer y complementar que es....el olor ¿m? Te....te crea....antes que....Pablo....un reflejo condicionado con eh....la cuestión que...que tienen con...con el incienso. Te *satura*, te hace asociarlo con Dios, te hace llegar y sentir que estás en la casa de Dios ¿no?”³⁴², mientras Alejandro le corresponde al plantear que “en el fondo una misa es un espectáculo también ¿te fijas?, es una relación....una....un....hay un oficiante, un primer actor, que dirige a las masas para que se *encaminen* juntos hacia un punto determinado que....digamos, como alabar a Dios, alabar a Dios y por lo tanto conseguir su perdón por los comportamientos del Hombre que... que por supuesto son imperfectos, si la perfección....eh...no existe.”³⁴³ Asimismo, Loreto presenta la figura invertida, es decir, al teatro, en su dimensión ritual, como una suerte de misa: “es una cosa casi religiosa, es como una misa. (..) Es una celebración....es algo que ocurre, y es por eso que uno le tiene tanto respeto, (..) el actor o es un sacer....un sumo sacerdote o es un payaso en términos pero mal....ah? o sea a un mal actor tú lo querí matar, y a un buen actor lo amas, ¿no? El....una obra de teatro, una buena obra de teatro, que logra encontrar y conmover, sigue siendo un lugar catártico, terapéutico, de reflexión, de encuentro, de traducción de la realidad.”³⁴⁴

³³⁷ Valenzuela, *Idem*, p. 56

³³⁸ *Idem*

³³⁹ *Idem*, p. 58

³⁴⁰ Münchmeyer, *Idem*, p. 60

³⁴¹ Aristóteles, *Poética*, Universidad Central de Venezuela, 1970, Venezuela. p. 110

³⁴² Meza, *Idem*, p. 77

³⁴³ Sieveking, *Idem*, p. 104

³⁴⁴ Valenzuela, *Idem*, p. 58

Vuelven a aparecer entonces las nociones de la *traducción* y de la *catarsis*, pero en esta ocasión mediadas por un *sacerdote*, un *sacerdote* un tanto dramático, extremo, al borde de la payasada o el *abismo*. Cuando esta misma actriz declaraba, en el capítulo precedente, que los actores siempre se encontraban como “al borde del abismo”, se refería, justamente, a la condición del fracaso, de la equivocación: el actor como primer oficiante del ritual teatral, cabecilla e intérprete de *ideas y mundos nuevos no completamente reales pero tampoco enteramente imaginarios*, debe, pues, procurar sostener aquél *estado frágil*, y no por su puro afán sino porque con ello, pareciera ser, se dirigiría junto al público *hacia algún lugar* que se está aún por descubrir en este escrito. Bégica Castro, por su parte, arriba a la misma imagen litúrgica por el vínculo que establece con los orígenes del teatro, los cuales, dice, “eran como misas”³⁴⁵. La identificación que pudiera establecerse, pues, entre el actor y el *sacerdote*, podría ejemplificarse con una experiencia relatada por Gustavo Meza al dar cuenta de cierta semejanza esencial entre ambos: “yo fui monaguillo en las primeras, pero después me di cuenta que fui monaguillo porque me interesaba más el teatro.”³⁴⁶ Ahora bien, intentar *explicar* dicha semejanza medular costará, aún, algunas páginas más. Eso sí: esto parece indicar que algo más profundo se tejería en el medio de dicha relación, cuestión que Elsa Poblete reflejara muy bien: “yo creo que [el teatro] debe llegar allá. O sea, incluir todos esos planos que tú mencionas [lo ritual, lo sacro, lo espiritual]. Eh...creo que tiene que ir para allá, creo que esa función tiene que cumplir en todo caso el teatro pa’ la gente. Invitarlos a un lugar donde van a entrar y va a haber una misa, va a haber un....aunque no tenga la forma ritual tradicional, corriente, ¿no? Pero el hecho de sentarse, se oscurece la sala, aparecen personas, el que está sentado ahí cree que pasa por primera vez, por única vez, no sólo por primera sino que por única vez. Mañana eso ya no va a estar porque él no está ahí.”³⁴⁷

Enlazando consecutivamente la figura del *jugador* (entre lo *real* y lo *imaginario* pero guiado por ciertas *reglas*), la imagen del *traductor* de mundos y circunstancias (y el que da, acaso, *conexión* y *explicación*) y, finalmente, esta figura del *sacerdote* (que interviene, satura o *encamina*), se puede leer en la percepción general de los actores aquella naturaleza ritual del teatro, sin importar, como insinuaba Elsa, si su forma es “tradicional” o no. Esta última idea es fundamental, pues deja traslucir el *hecho* y el *cómo* de esa especie de *continuidad histórica* (“especie” por cuanto no puede concebirse en Historia, se cree aquí, ninguna continuidad absoluta) de lo sacro o *numinoso* para la comunidad teatral, independientemente de la secularización de sus formas de representación o *estilos*. En este mismo sentido es que se tomaron las palabras de Gustavo en el párrafo que versaba acerca del juego y sus reglas, esas reglas que según este actor iban a pasar a llamarse justamente, en algún momento del devenir teatral, *estilo*. De aquí es de donde surge, consiguientemente, la observación de Delfina acerca de que el teatro involucra, necesariamente, “espiritualidad, claro. Yo creo que sí, yo creo que de ahí viene y para allá va. Y los caminos intermedios, bueno, son los distintos estilos y las distintas formas que....que las épocas van encontrando para...para poderse comunicar, pero claro que tiene...eh...por supuesto que es un momento sagrado.”³⁴⁸ A este respecto, eso sí, algo más hay que advertir; Elsa Poblete aduce que esas formas o *estilos*, para cumplir con el rito, deben ser genuinas, lo cual responde a la idea de que el teatro sigue siendo un fenómeno *vivo, orgánico*, como se examinó en el capítulo dos: “cuando....conscientemente se pretende acceder a un estilo [demasiado

³⁴⁵ Castro, *Idem*, p. 91

³⁴⁶ Meza, *Idem*, p. 78

³⁴⁷ Poblete, *Idem*, p. 40

³⁴⁸ Guzmán, *Idem*, p. 84

ajeno], pierde la ritualidad original, me entiendes, porque estoy tratando de entrar en una moda, estoy tratando de entrar en un...en algo a veces que incluso puede que no maneje pero que está en boga, que si no lo haces quedas fuera. Ahí pierde su...su origen y su...y su razón ritual el teatro. Sigue manteniéndolo en la medida que...que el creador o los creadores están poniendo algo ahí que emerge de su tesis sobre el tema, de su mirada a la sociedad en determinado momento, ¿me explico? O sea (..) se tergiversa, cambia, cuando no se es fiel a su propia intuición, a su propia reflexión, a su propia...percepción, a su propia comprensión de...de ese tema que se está tratando o de esas personas con las que se está jugando. Toma un...pierde su condición de...de...de...de necesidad vital de quien lo hace.”³⁴⁹ Sin embargo, vale agregar que, tras haber revisado el aspecto de la dimensión creativa actoral y sus características particulares, parece bastante difícil que los actores no pongan “algo allí” que emerja de sí mismos al momento de la representación. Se podría hablar en este caso, entonces, de mayor acercamiento o alejamiento de su función ritual, en esos *camino*s que, según Delfina, las sociedades *van encontrando* para dar cuerpo a este espacio metafísico de comunicación. Las tres figuras presentadas, pues, se ven reflejadas, como esqueleto del teatro, en estas palabras: “un teatro sagrado, al decir de Peter Brook, un teatro donde lo invisible se hace visible, un teatro vivo, un juego.”³⁵⁰

En definitiva, tal como sentenciara tajantemente Mauricio al reflexionar acerca de su oficio, el teatro “siempre es un rito. Ritual es. Siempre. Siempre es rito. Si es basado en rito el teatro, la representación. Es un ritual. Cualquiera que sea, es. Ritual. Sí, sí.”³⁵¹ Alejandro Sieveking tampoco lo duda y se pregunta a sí mismo: “¿Qué es lo más parecido a un ritual? Yo creo que es el arte...el arte es una manifestación en que el Hombre crea algo tan...casi tan importante como la naturaleza, que es la obra de arte (...y) en ese caso está cumpliendo un ritual (...) conscientemente o inconscientemente.”³⁵² Preguntarse por el *cómo es que opera* exactamente este tipo de rito comienza a introducir ya el siguiente apartado de este capítulo, que dice relación con la función social que, se estipula, cumple potencialmente el teatro en tanto ritual. Resulta que “el público tiene que quedar hipnotizado. Ese es el objetivo. Que el público crea profundamente, que sea tan verdad, aunque...aunque tú estés colgando eh...de una pierna en el...en el techo porque estás haciendo, qué se yo, una obra demasiado disparatada, pero lo que tú haces tiene que parecerle al público que es la pura verdad. Que...o sea, esa es la interpretación. Eso es. La...la ver...que ese texto llegue al...al espectador...vivo. De verdad”³⁵³, pues se plantea sobre el escenario un universo que la gente tiene que “creérselo y vivirlo”³⁵⁴, a través de lo cual se recuerda aquella particularidad teatral del *trance*, del momento del *ser*, pues, en esa relación recíproca entre el actor y el espectador que suponía el juego entre lo *real* y lo *imaginario*, ambos experimentan, de cierto modo, una *vivencia*. “Mirando para atrás cómo ha mutado todo [el teatro, su historia]...yo creo que tiene que ver con...sí, con lo que hemos estado hablando, o sea toda esta cosa como de catarsis colectiva y de...ahora quizás no es tanto así pero tiene que ver con esta vinculación que yo te digo y...y como...con cómo te comunicai con el público que está ahí po. Con cómo la gente (...) como que se sale un rato de todo lo otro que es su vida y se meten a tu universo, al que le estai planteando

³⁴⁹ Poblete, *Idem*, p. 39

³⁵⁰ Foix, Marita *Op. Cit* P. 280

³⁵¹ Pesutic, *Idem*, p. 50

³⁵² Sieveking, *Idem*, p. 104-105

³⁵³ Castro, *Idem*, p. 90-91

³⁵⁴ Barraza, *Idem*, p. 32

tú, y em...eh...esta cosa como de la energía y de la catarsis.”³⁵⁵ Alejandro Sieveking, basándose en su experiencia, agrega: “creo que cuando uno está bien en un papel es una de las sensaciones más... de relación que pueda haber. Es como...lo que sientes cuando gana el amor, una cosa...que...que tú estás dando y estás recibiendo simultáneamente, una cosa muy especial, que...que te envicia digamos, te envicia tenerla de nuevo. Obviamente, uno la tiene más visiblemente en las obras en que uno produce gracia, o sea cuando uno hace un personaje divertido o cuando lloran de frentón y tu oyes las carteras que se cierran y los pañuelos de la gente que se suena las narices y dices ‘I! I dit it!’ [ríe] ‘¡lo conseguí!’...este...y eso es una cosa...como un logro.”³⁵⁶

El asunto pasa por lo que Ricardo se plantea en torno a “cuál es el anzuelo que tú le tiras al espectador o al público para que eh...de alguna manera se identifique”³⁵⁷; Paula llega al mismo razonamiento cuando reflexiona que a veces en teatro “falta carne en ese sentido porque...eh...hay...hay distintas herramientas pa’ hacer que el espectador te siga ¿cachai? Pa’ atraparlo, y una de esas es lo que yo te hablaba de...de cómo están los actores...eh...entregando o representando lo que tienen que...lo que tienen que hacer (...) [que es hacer al público] empatizar”³⁵⁸, pues si bien el actor o actriz puede buscar la “conexión consigo mismo” o “la verdad de sí mismo”, como sugiere la propia Paula, esto indefectiblemente se produce al estar “siempre conectado con el que está afuera. O sea yo creo que...uno hace la mitad de la pega.”³⁵⁹ Esta *conexión*, esta empatía que debe producirse y que convierte al teatro en ritual (mediada por las tres figuras presentadas) es lo que lleva a Maira, pues, a considerar que todo esto, en suma, “tiene una cosa muy misteriosa, em...o sea ya el hecho mismo de que venga un público a ver una obra lo encuentro...increíble...que tú hagas algo y que empiece a llegar gente a verlo, eso como...quién llama a esta gente? Bueno obvio, el boca a boca, el efiche, etc., pero ya ese magnetismo es interesante...”³⁶⁰

A partir de todos estos alcances es que puede comprenderse mejor entonces el extracto que se citara de Patrice Pavis -de su *Diccionario de Teatro*- acerca del vínculo entre teatro y ritual en la introducción de este estudio, y que aquí puede completarse: “Así pues, el ritual encuentra su camino en la presentación sagrada de un evento único: acción no imitable por definición, teatro invisible o espontáneo, pero sobre todo desnudamiento sacrificial del actor (en Grotowski o en Brook) ante un espectador que, de este modo, expone a la luz pública sus preocupaciones y la trastienda de su alma con la esperanza confesada de una redención colectiva.”³⁶¹ Heiner Müller, dramaturgo alemán, sentencia en relación a este punto: “el teatro es –si se considera el teatro como medio en un paisaje mediático- el único lugar donde todavía ocurren cosas en vivo. El espectador está físicamente presente, el actor está presente físicamente, no es una conserva y cada función es diferente, aunque se trate de la misma obra, la misma puesta en escena, los mismos actores, incluso si el público fuera el mismo: cada función es distinta.”³⁶² Y es que, en efecto, para constituirse en ritual el teatro se manifiesta como evento único, pues al ser *vivo*, se configura irremediamente como fenómeno *irrepetible*. No sólo ya se vislumbraba esto a través de las palabras de Elsa citadas más

³⁵⁵ *Idem*

³⁵⁶ Sieveking, *Idem*, p. 100

³⁵⁷ Parraguez, *Idem*, p. 23

³⁵⁸ Barraza, *Idem*, p. 32

³⁵⁹ *Idem*, p. 33

³⁶⁰ Bodenhöfer, *Idem*, p. 13

³⁶¹ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 405

³⁶² Müller, Heiner, *EL Teatro es Crisis*, Conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995, Congreso “¿Por qué teatro?-Decisiones para el nuevo siglo”, Toronto, Canadá. Apuntes Universidad de Chile, Facultad de Teatro. P. 3

arriba (aquéllas que hacían referencia a ese fenómeno teatral, ritual, que ocurre por *única vez*), sino que Mauricio, de hecho, define la ritualidad teatral a través de la idea fundamental de que constituye un proceso “redivivo. Repetir algo pero que al mismo tiempo sea como.....por primera vez. Ese es el rito (...) En su.....en su ser, en su.....transcurre solamente una vez, aunque sea lo mismo, pero transcurre.....es lo único que define al teatro, el aquí y el ahora (...) Al día siguiente es lo mismo, pero, *no* es lo mismo. Y pa’ mi eso es el...eso es un rito, un rito que uno entra a jugar.....a jugar algo que sabe cómo es pero que no es lo que ya hiciste. Es nuevo. Y de ese modo, de alguna manera te comunicas siempre con algo distinto. Dentro de ti.....y también una relación con...con el espectador.”³⁶³ Si a esto se suma la apreciación de Delfina Guzmán respecto de que lo que manifestaría más elementalmente el origen ritual del teatro (y posteriormente su índole) es que “muchas gente confluía a hacer lo mismo con el mismo destino”³⁶⁴, surge inmediatamente la pregunta que traslada el análisis al siguiente apartado: ¿Qué es eso *conocido pero nuevo cada vez, redivivo*, que mucha gente confluía a presenciar y *vivir*? ¿con qué fin, por qué razón tal encuentro?

Las siguientes palabras de Liliana García, quien hace un comentario acerca de los orígenes del teatro, pues, ya comienzan a adelantar las posibles respuestas que se intentarán bosquejar a continuación: “Para la cultura euro-céntrica los inicios del teatro (la construcción arquitectónica misma) se establecen en Grecia, por los siglos V y IV A.C, al lado del templo de la deidad sanadora, porque se creía que luego de curar el cuerpo se debía ‘alivianar y sanar el alma’ para salir completamente del dolor que se había sufrido y para ello se debía ir al teatro. No me voy a referir a otras culturas, te hablo de la occidental en la que yo fui formada. Aristóteles hablaba de la catarsis en la tragedia, catarsis del público, hablaba de redimir, ‘purificar’ al espectador de sus propias bajas pasiones, haciéndolo así reflexionar a través de la historia contada y no repetir los errores que lo llevarían indefectiblemente a un final trágico. Luego vemos a Aristófanes en los mismos escenarios, que se burla y ríe de todo y de todos, de los poderes establecidos, de la burocracia ateniense, de los filósofos...etc...y las risas que inundarían esas representaciones pienso que también serían catarsis, catarsis para entender a través de la crítica social que el autor hacía, tal vez como enfrentar un comportamiento distinto como sociedad o como rebelarse frente a la injusticia.”³⁶⁵

El Camino del Ritual Teatral

“Quedarse en silencio y mirarse”³⁶⁶, de eso parece tratarse. De aquí que prácticamente todos los actores se mostraran convencidos de que la *representación* constituye un fenómeno inherente al ser humano³⁶⁷, y que varias conversaciones contuvieran la figura del *arquetipo* como nodo de la función ritual del teatro. Cristóbal percibe que a través de la escena “vemos em....eso que nos puede pasar. Bueno, de hecho, en verdad es un poco la idea que existe sobre la tragedia y sobre la catarsis, que en el fondo es que en la tragedia, el espectador en el momento de la catarsis siente compasión por lo que le está pasando al protagonista y miedo a que le pase a él. Yo creo que es más....no es tan eh...como...culposa la cosa, no es tan así como castigadora por así decirlo, sino que es más transmutadora, o sea...más comoeh...es un espacio en

³⁶³ Pesutic, *Idem*, p. 50

³⁶⁴ Guzmán, *Idem*, p. 83

³⁶⁵ García, *Idem*, p. 115

³⁶⁶ Poblete, *Idem*, p. 38

³⁶⁷ Parraguez, *Idem*, p. 24

el que como que podemos vivir cosas sin tener que vivirlas; y como que tú vas a aprender y decir ‘chucha hueon...qué heavy la violencia’...y decir chucha...y sin tener que pasar quizás por eso podemos aprender de eso...y...y transmutarlo.”³⁶⁸ Las palabras de Liliana que recordaban la raíz de la historia teatral y que cerraban el apartado precedente convergen con esta última percepción al haber sugerido dos experiencias teatrales: la de la *purificación* y la del *enfrentamiento o rebeldía*. Ambas ideas podrían, en efecto, traducirse en la necesidad de *transmutación*, ya fuere en función de revertir las condiciones presentes y pasadas o de cuestionar las posibilidades futuras. El vínculo que se ha venido articulado entre la dimensión de lo ritual y la particularidad creativa teatral se sintetiza entonces, justamente, en la capacidad de ésta de generar la posibilidad de *vivir aquello que nos puede pasar sin tener que vivirlo*.

“Es súper impresionante cuando alguien te dice: ‘primera vez que veo teatro’. Y tú ves en los ojos de esa persona, ves a esa persona que sufrió una modificación.”³⁶⁹ Este relato no hace sino ilustrar, dar cuerpo, a esa capacidad teatral de *conexión*, a través de la *vivencia*, entre creadores y espectadores, es decir, a esa forma –y necesidad– particular de intercambio *físico* y *metafísico*, pues, como apuntara Paula, el teatro es esencialmente una “herramienta de comunicación”³⁷⁰. Antonin Artaud, teórico y creador teatral, plantea en este sentido que “hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.”³⁷¹ De aquí, pues, el que Bélgica alegara, un poco más arriba, que el público debe quedar *hipnotizado* ante la representación teatral. La comunicación, como comunicación *metafísica*, se vuelve una comunicación del *encantamiento*.

Paula arriba, pues, a la misma observación que se citó de Elsa a la cabeza del párrafo anterior: “las mayores gratificaciones así es cuando em....lograi tener esa comunicación con el público (...) en donde hay gente que sale y te dice... ‘yo tuve el mismo problema que el personaje, que Andrei’ y....te lo dicen unos niños llorando y dicen ‘voy a tratar de....’....no sé, como....como generar realmente las instancias de....de impacto.”³⁷² El “voy a tratar de....” que cuenta Paula respecto de las reacciones del público, ya comienza a dar alguna pista de la función ritual del teatro que aquí se intenta esbozar. Sucede que, en palabras de Mauricio, “el creador logra codificar algo que el espectador o el receptor tiene en sí pero no es capaz de codificarlo...[y ahí lo decodifica] entonces cuando uno lee algo y...y está apelando a emociones, o al alma o al espíritu y uno dice ‘ooh!’ y reconoce algo que está uno, pero que uno es incapaz de codificar y ponerlo para que otros lo....lo sientan”³⁷³; esto que se codifica, dice, “es del alma”³⁷⁴, de un alma que, sobre el escenario, parece concentrarse entre la punta del dedo del actor y la luna. Ciertamente, no podría ser de otro modo que éste del *alma* si se recuerda que, como se ha convenido, el momento de la creación y representación actoral

³⁶⁸ Pizarro, *Idem*, p. 3

³⁶⁹ Poblete, *Idem*, p. 39

³⁷⁰ Barraza, *Idem*, p. 29

³⁷¹ Artaud, *Op. Cit.*, p. 46

³⁷² Barraza, *Idem*, p. 29

³⁷³ Pesutic, *Idem*, p. 47

³⁷⁴ *idem*

significa, ritualmente, un momento del *ser* y del *encantamiento*. De aquí mismo, pues, la idea fundamental de la *purificación catártica*: “se ríen porque...logran empatizar contigo, o...o se... o se le paran los pelos, o llora con algo que está mirando, o sea si es que...si es que están haciendo una conexión contigo”³⁷⁵.

De estos mismos rincones del alma es que brota lo que en algún punto de este escrito Bélgica Castro llamara la *esencia del teatro* haciendo alusión a su particular carácter *vivo*: la dimensión de lo *desconocido*, lo *inabarcable* o lo *misterioso* vuelve a reaparecer aquí ya no sólo para el actor en su oficio –en la forma de supersticiones y rituales- o en su proceso creativo –aquél del momento del *ser* y del trance- sino que para el espectador: se comprende, así, que esta dimensión se erige como médula de la experiencia teatral. Ricardo Parraguez, al hacer mención de la esfera espiritual de la vida y comentar su relación con ella hace una analogía clave al comentar que “tiene...para mí, la misma importancia que el teatro de alguna manera, porque también habla de este espacio como inentendible que mi conciencia y mi experiencia de mundo no lo puede explicar Y...que...el comportamiento humano también tiene un poco eso al final, es inacabable, nunca uno termina de explicar. Y de vivenciar. Lo mismo me pasa a mí con ese otro mundo. Es como algo que yo no puedo explicar entonces me da miedo y placer a la vez.”³⁷⁶ Aquí se esclarece un tanto, entonces, aquella figura del *traductor* que se refirió más arriba, al cristalizarse el objeto de esa traducción: aquél idioma ignorado o extraño, *desconocido*, que el actor debe, de alguna u otra manera, descifrar e interpretar.

Elsa Poblete, a su vez, hace alusión a ese “origen ritual que...que...que debiera mantenerse. Que es un...ese...conocimiento de los fenómenos desconocidos que implica el crear un...un rito en función de un mito, ¿no? Eh...esa necesidad de explicarse el mundo.”³⁷⁷ Gustavo, por su parte, en algún punto de la conversación apuntaba que, de modo personal en su cotidianeidad, le inquietaba el *azar*, saber si éste, de algún modo, tiene o no tiene una *dirección*³⁷⁸. La idea es no menos que sugerente: ¿busca el teatro, acaso, darle una *dirección* al *azar*? Ahora bien, podría completarse esta pregunta, que no podrá sino ser resuelta en el apartado que sigue, si se añaden las palabras de Mauricio que van adelantando el núcleo de la cuestión de la función ritual del teatro que se ha venido lentamente desentrañando: “qué puede sentir uno al leer un libro o al ver un cuadro? Lo que tiene en sí, no puede sentir otra cosa (...) yo tenía un profesor de estética que le llamaba ‘el arrobamiento intuitivo’ (...) Tú no puedes hacer inteligible lo que estás sintiendo, pero te produce algo, y eso responde a algo que tú tienes dentro, tienes una capacidad de sentir, de emocionarte.”³⁷⁹ Si el teatro intentara, en efecto, *darle una dirección al azar*, no podría ser otra que *la que llevamos dentro* y que el actor sólo procura *traducir*. Ya se retornará, pues, a este asunto.

Alejandro Sieveking reflexiona en torno a esta dimensión de lo *desconocido*, *inmanejable*, nuevamente a través de la figura del niño-jugador, y se pregunta: “¿Por qué es ese amor por las cosas...? es por...por un...hacer un universo...[rie], por tener uno una posibilidad más de contacto con...con...con algo que se te escapa po, o se desarma, que es...es...aparentemente infalible.”³⁸⁰ *Construir universos* parece ser indefectiblemente, pues, cierta manera de controlar parcialmente aquello que *se escapa*, por lo cual no parece aleatoria la relación de esta sustancia ritual del teatro que se ha

³⁷⁵ Barraza, *Idem*, p. 32

³⁷⁶ Parraguez, *Idem*, p. 25-26

³⁷⁷ Poblete, *Idem*, p. 39

³⁷⁸ Meza, *Idem*, p. 78

³⁷⁹ Pesutic, *Idem*, p. 48

³⁸⁰ Sieveking, *Idem*, p. 106

venido bosquejando y sus orígenes históricos: “de ahí, de esa relación, viene la relación público-actor, el actor que cuenta, que informa a los otros de algo que soñó, que imaginó, que...que vio (...) el ritual parte de...del miedo...¿no? Yo creo que del miedo a...justamente a la...al...al no gustarle a los dioses, o al que los dioses se...se com...o sea se...desaten, hagan cosas que son perjudiciales.”³⁸¹ El miedo a estas fuerzas incontrolables, *sean encarnadas o no en dioses*, Ricardo Parraguez lo sintetiza así: “todos tenemos una dimensión de nosotros que no podemos expresar a través del lenguaje. Y el arte viene en el fondo a reflejarnos que hay una parte de nosotros que es inentendible...y...a recordarnos que no somos máquinas productivas sino que somos muy complejos, excesivamente complejos.”³⁸²

Esta condición de la experiencia teatral, en tanto aspiración a *traducir* cuestiones incomunicables a través del lenguaje común, no puede sino producir cierta apertura general, tanto en el actor como en el espectador, de las *preguntas*. Cristóbal, justamente, refiere que la función del teatro estaría orientada a “abrir las preguntas...en el fondo también (..) mostrar las contradicciones (...) mostrar distintas caras de las cosas.”³⁸³ Paula, a su vez, arriba a la misma conclusión: se trata “de abrir una ventana o una puerta en la gente que va a ver la obra pa’ que se pregunte de los temas que tú estai queriendo hablar, pa’ que se conecten en ese minuto, en esa hora, y les haga algo de sentido de lo que tú estai...”³⁸⁴, y en este sentido es que Maira, poniéndose en el lugar del público, comenta que “también uno se entrega en este...en este ritual, uno se entrega a escuchar, a concentrarse, o sea, te enseña, lograr que la gente se concentre en una historia por una hora, o sea ya es fantástico.”³⁸⁵ Las condiciones generadas por la experiencia teatral, muchas de ellas ya descritas aquí, conducen entonces, irrevocablemente, a abrir preguntas, a abrir puertas y ventanas: pero ¿qué preguntas, qué puertas, qué ventanas? Ricardo parece acercarse a la respuesta: “el estudio a través de la representación del ser humano es como la mejor forma de estudiar al ser humano [...cualquier otra área o disciplina] no ve lo *esencial* po, que es que cada ser humano es distinto a otro y que cada ser humano se comporta muy distinto de acuerdo al otro ser humano que tiene al lado, qué es lo que le produce a él. En el fondo esas preguntas...esas posibles respuestas.”³⁸⁶

La figura del *otro* que se presentaba en estas últimas palabras conduce el análisis a la idea fundamental del *entender a ese otro*, tópico igualmente recurrente en las conversaciones aquí tratadas: es que a través del teatro, a ese *otro* posible, “uno logra entenderlo, cachai, humanamente, pero también logra entender por qué está haciendo lo que está haciendo.”³⁸⁷ En este sentido, para Cristóbal, esta oportunidad que brinda el espacio teatral “es lo más cercano a ser honesto.”³⁸⁸ Elsa Poblete, por su parte, señala que el teatro es “un ritual, es un rito, de...que es un espejo, para las personas, o que es un espejo personal, individual, o de la sociedad....que es un...un...una instancia de...de, de, de...de conocimiento, de la vida, de las personas, y que es absolutamente necesario que cada uno de nosotros se detenga en eso alguna vez. Y más de alguna vez, o sea, ojalá varias veces en el año. No?”³⁸⁹ El que sea, pues, una instancia de conocimiento de la vida y de las personas supone que actúe como *espejo*, en la medida

³⁸¹ Sieveking, *Idem*, p. 104

³⁸² Parraguez, *Idem*, p. 22

³⁸³ Pizarro, *Idem*, p. 3

³⁸⁴ Barraza, *Idem*, p. 32

³⁸⁵ Bodenhöfer, *Idem*, p. 12

³⁸⁶ Parraguez, *Idem*, p. 21

³⁸⁷ Pizarro, *Idem*, p. 4

³⁸⁸ *Idem*

³⁸⁹ Poblete, *Idem*, p. 38

en que permita a la gente *reconocerse a través del otro*, lo que no hace sino recordar aquella *necesidad de ser a través del otro* que apuntaban los actores con respecto a sí mismos unas páginas más atrás. De aquí mismo aquella *certeza de ser visto*: el teatro se constituye como ritual por cuanto supone una relación dinámica entre las partes cuyo núcleo es la búsqueda de *ser* o visualizar aquél *ser* posible. Gustavo Meza, a partir de esto, comenta que el teatro se erige (en su raíz y desarrollo posterior) como una necesidad primordial de “comunicación, de entenderse, de...de un ser...un ser con otro ser. Y después deriva en...eh...la utilización también de cómo...de cómo es el ser humano y cómo debe ser el ser humano (...) necesidad de entregar eso y una necesidad de recibir eso. Ya? Una necesidad de repente de [también]...plantear eh...que eso no debe ser recibido.”³⁹⁰

La noción que refería Gustavo respecto de que el teatro manifiesta, en cierta medida, “cómo es el ser humano” pero también “cómo debe ser el ser humano” sustenta la apreciación ya presentada en relación a la necesidad de *transmutación* que implica la experiencia teatral: “es para que los otros vean y conmoverlos. Entonces tiene esta cosa ritual. Y de transformar al otro.”³⁹¹ La *necesidad de entender al otro* implica necesariamente, pues, *el entenderse a sí mismo* y tener así una consecuente *conciencia* de aquello que se conoce. El teatro se funda entonces “en el conocimiento del ser humano, en que sean...sean...más humanos, [...que la gente sea] cada vez sea más pensante, (...) más refinada”³⁹², y, directamente, “lo que busca es transformar al otro. El otro se va entendiendo algo que no entendía antes. Por eso se habla de la Catarsis y qué se yo, o sea los griegos tenían...una de las cosas más importantes del teatro...de los conceptos más importantes era la Catarsis. O sea el momento máximo en que la gente iba a llorar y el público se iba pero a volver loco, iba a llegar a su casa pero...conmovido. Y por eso hasta el día de hoy la gente dice: ‘oye buena la oobra...lloré...’ o ‘me reí...’. Le pasa algo físico finalmente.”³⁹³ De aquí, pues, la ritualidad: la *modificación* que implica la labor del ejecutante (en este caso el actor convirtiéndose en personaje) deviene en *transformación* consecuente del espectador, idea que, indefectiblemente, hace que las concepciones de Geertz utilizadas reaparezcan, aquí donde el “mundo vivido y el mundo imaginado” “llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad”.

“No sea así hombre! Que le va a ir pésimo!’ mm? O sea.... ‘busque por otro lado...entienda la...lo que...lo que lo rodea.”³⁹⁴ Así explica Alejandro la función teatral, pues, dice, “el teatro consiste en contar una historia que mejore a la gente. Como la literatura! O sea el Don Quijote qué pretende? Que no haya quijotes...¿te fijas? porque...pero al mismo tiempo ama al personaje y dice ‘qué pena que una persona así sean tan...esté malo de la cabeza, qué pena, porque es bueno, es una persona buena’ O sea, tú...qué te...qué te enseña...te enseña más a entender a los demás, y por lo tanto, a mejorar.”³⁹⁵ Mauricio Pesutic, por su parte, apela al mismo aspecto del *mejoramiento* pero desde una perspectiva un tanto diferente, pues explicita en ello su función poética: se trata de “llevarle la poesía a alguien que no la siente cotidianamente. O sea es un acto poético en el sentido de que hay...tiene que...tiene que...tiene que ocurrir la poesía en escena, para que la persona que va al teatro pueda percibir y vivir algo que

³⁹⁰ Meza, *Idem*, p. 77

³⁹¹ Valenzuela, *Idem*, p. 60

³⁹² Castro, *Idem*, p. 92

³⁹³ Valenzuela, *Idem*, p. 60

³⁹⁴ Sieveking, *Idem*, p. 103

³⁹⁵ *Idem*

comúnmente no vive. Algo que la...lo...la eleva un poco....de su condición.”³⁹⁶ Vale recoger aquí, desde este punto de vista, unas palabras de Antonin Artaud, si bien el autor las plantea en razón de su proposición de un tipo de teatro específico del cual alega escasez, pues son útiles para comprender la acotación de Mauricio; sentencia que “creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen.”³⁹⁷

Bélgica señala, justamente respecto de la responsabilidad de los actores de ejecutar bien su trabajo, que “la disciplina en el teatro tiene mucho que ver con eso. Tú tienes....verdaderamente....es tan delicado, lo que te decía hace un rato, es tan delicado....tú tienes que hacer la verdad. Para mejorar a esa gente que está mirando. Miramira los objetivos....entonces claro, en términos....un....un ambiente espiritual religioso, eso, ¿no? Y yo soy atea, no creo en Dios ni en ningún Dios, creo que todo esto se formó paulatinamente....[ríe]”³⁹⁸. El enfrentamiento ritual con esa *verdad* –o mejor dicho con esa *verdad* posible- que menciona Bélgica es lo que explica que Loreto se refiriera a que entrar a escena es como “entrar a la batalla”, pues hay que seducir a ese público para el cual el actor está a “favor” y en “contra”³⁹⁹, lo que esclarece, asimismo, la imagen que presentaba Alejandro cuando describía que el público era como un “toro”⁴⁰⁰.

Gloria sentencia que “el teatro no puede ser sino el reflejo de....de todo lo que está pasando en la Historia de...del ser humano (...) es un reflejo, un espejo (...) catártico (...) gente que se junta a contarse un cuento pa’ verse a si mismos en ese cuento y para solucionar algunos problemas que tienen.”⁴⁰¹ El símbolo del *espejo* no reaparece azarosamente, como ya podrá intuir, en las percepciones de los actores. En su reflejo es que se deja ver esa posibilidad de *verdad* que el teatro expone, por su misma naturaleza, como experiencia *vivencial*, *única*, y no como lo pudiera acaso hacer una obra de literatura o pintura, y este es el elemento que permitirá, precisamente, ultimar todas estas consideraciones al abrir el apartado final de este capítulo y de este estudio. De las palabras de Gloria se sigue la opinión de Loreto Valenzuela, quien cree que “el teatro hace comunidad. ¿No? Te...te ayuda a entender, te organiza el pensamiento. Y te organiza socialmente.”⁴⁰² Desde igual perspectiva es que Cristóbal, por su parte, apela a “la necesidad del mito (...) la necesidad de traspasar, y en el mito traspasar una moral, traspasar una idea en sociedad. [ejemplo] Como sociedad nos damos cuenta hueon de que... mm..... ‘entre hermanos no se puede pelear’, ¡pum!, el mito de...puta no sé....Caín y Abel.....¡pum! la representación de ese mito para traspasarlo de aquí en adelante.”⁴⁰³ La necesidad social del rito teatral, aquella que Loreto comentaba que permitía “organizarse socialmente”, ya se entreveía en la necesidad, antes mencionada, de *manejar aquello que se escapa*. Sucede que “los seres humanos necesitamos, em...conectarnos con esta magia, conectarnos con un mensaje que lo hace....o sea claro, porque el teatro te puede transmitir muchas cosas, también te puede transmitir política, te puede transmitir una reflexión, o sentimientos, romance, de todo; pero...sea lo que sea, ese trance, ese momento de estar sentado en una butaca mirando una

³⁹⁶ Pesutic, *Idem*, p. 46

³⁹⁷ Artaud, *Op. Cit.*, p. 88

³⁹⁸ Castro, *Idem*, p. 91

³⁹⁹ Valenzuela, *Idem*, p. 64

⁴⁰⁰ Sieveking, *Idem*, p. 113

⁴⁰¹ Münchmeyer, *Idem*, p. 67

⁴⁰² Valenzuela, *Idem*, p. 57

⁴⁰³ Pizarro, *Idem*, p. 4

realidad, creo que es un descanso para el alma...⁴⁰⁴ ¿Pero por qué un descanso para el alma? ¿es que así como el espejo *permite* observar ciertas condiciones físicas y, consecuentemente, especular con las *posibilidades* de imagen de sí mismo al Hombre, el teatro le permite, acaso, observar de igual modo *su alma* y especular con sus desaciertos y posibilidades?

Sólo a partir de la insinuación anterior es que se vuelve inteligible la observación de Ricardo respecto de que “la funcionalidad que tiene hoy por hoy [el teatro] encuentro que es volver a uno. Es volver a decir ‘soy yo’ en... ‘ahora’. O sea...en el teatro, si es que la persona se identifica, no se aburre, y logra enganchar con lo que está viendo, hace que se olvide de su vida en...eh...por un momento, y por otro hace que conecte con su vida y sus experiencias cosas que está viendo en el otro. Porque uno como ser humano no se ve al menos que esté en un espejo o que alguien te lo diga. [El ser humano] siente, actúa y se mueve en el mundo, pero nadie te dice cómo lo estás haciendo, y en fin, cuando uno ve en la representación a otro ser humano actuando, de alguna manera también conecta como con la experiencia de cada ser humano.”⁴⁰⁵ Es interesante que Ricardo haga de este comentario –antes del extracto citado- una analogía para con el actor, que, en efecto, cuando actúa tampoco se ve a sí mismo, tampoco sabe cómo lo está haciendo realmente y, en cierta medida, depende del director. La necesidad de *manejar el intangible* cruza ambas realidades: la *fragilidad de la actuación* se topa, indeclinablemente, con la *fragilidad de la vida*, en la medida en que supone la primera ser representación (siempre en tanto *creación de un mundo nuevo*) de la segunda. La necesidad de organización y aseguramiento de las condiciones del actor (aquella que derivaba en supersticiones y rituales) se topa, pues, con la necesidad de organización y aseguramiento del ser humano (aquella que, quizás, le hace asistir al teatro).

Gustavo Meza condensa, con las siguientes palabras, todas las consideraciones aquí expuestas, dando paso al último apartado de este estudio: “si uno ve, em....de dónde viene el teatro, sigue....sigue siendo el...sigue siendo lo mismo ¿no? Que el teatro viene de los ritos. ¿ya? Y los ritos vienen de la necesidad que tuvo el Hombre primero de inventar los mitos. La necesidad que el Hombre tuvo de tener cierta certeza del mundo donde vivía. [...El teatro] es inventar una historia, es organizar el mundo. Ese mundo lo organiza a través de la organización del cosmos, del macrocosmos y del microcosmos también, de organizar qué le pasa al Hombre y qué es lo que debe pasarle. Y esto....estas respuestas.....la única forma de poder entregarlas, porque las entrega antes de....antes de tener casi lenguaje, es....es representable. Es...es hacerlas a través de lo sensible, a través de lo emocional. Los...los...los ritos ¿no? Van cumpliendo con todos los elementos, utilizan el color, utilizan la luz, utilizan el sonido, utilizan el sonido como....eh.....como una imagen de las cosas y los sentimientos articulados.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Bodenhöfer, *Idem*, p. 12

⁴⁰⁵ Parraguez, *Idem*, p. 23

⁴⁰⁶ Meza, *Idem*, p. 76

El vivir aquello que nos puede pasar sin tener que vivirlo, el presenciar aquél reflejo del alma pero aún como experiencia viva, orgánica, es decir, como eso que Artaud llamaba *fuerza viviente*, siempre tomando por ello la forma de cierto *encantamiento* -matriz de ese particular límite *frágil* entre *certidumbre* e *incertidumbre*, entre lo *real* y lo *imaginario*-, pareciera, hasta aquí, constituir la naturaleza ritual del teatro. “El teatro más que un arte, más que un oficio, es una....un contagio. Es un virus. Es una cuestión que uno adquiere por contagio o espontáneamente o programación genética, pero es algo que uno no puede dejar de hacer. Es tan absurdo que de repente lo hace em.....teniendo la más absoluta posibilidad de que lo metan preso, durante la dictadura, y lo hace y lo re-que-te hace, y no nos censuramos nunca (...)......la gente lo sigue haciendo. Contra viento y marea lo sigue haciendo.”⁴⁰⁷ Pero, ¿Por qué? ¿por qué es que insiste en pervivir aquella necesidad del *encantamiento*? ¿aquella necesidad de apuntar la luna aun en conocimiento de la imposibilidad de alcanzarla con la punta del dedo?

Una interesante pregunta albergada entre los libros que sostienen este estudio otorga las primeras luces a la interrogante planteada: “¿En qué consiste el goce estético del público? ¿Podemos experimentarlo si sabemos que lo que se desarrolla delante de nuestros ojos es la realidad? Captamos emocionalmente un mundo de ficción estéticamente válido. Vemos en las tablas una *imagen de la vida*, pero no la vida misma. De otra suerte, el teatro no tendría ninguna importancia estética, no sería arte. De ahí que escenas de cruel realismo, como las de los horrores de la guerra, por ejemplo –que nos muestran los noticiarios cinematográficos-, no pueden causar al espectador más impresión que la de horror y hasta un malestar psíquico y físico. Sin la intervención del arte son escenas demasiado brutales, terribles, donde la lente de la cámara sustituye la conciencia del artista, única que puede dar la necesaria interpretación al horror.”⁴⁰⁸ La insistencia del teatro (que ya puede leerse, de aquí en más, como ritual) en pervivir pese a todos los vaivenes de la Historia –y con ello todas las mutaciones en los estilos de representación- se aloja, pareciera ser, en esa “conciencia” del actor que es la “única que puede dar la necesaria interpretación al horror”, o, como refiriera Mauricio unas páginas más atrás, que es la única capaz de *codificar* aquellos rincones del *alma* inexpresables a través del lenguaje común. De aquí que Ricardo afirme que “el Hombre tiene una apreciación estética que no responde a nada. (...) Y esa apreciación estética tiene un contenido de por medio que es inexplicable para nosotros. Entonces en el fondo hay una mezcla entre forma y contenido que expresa el arte que....que el lenguaje a veces no es capaz de....de poner em....frente a otro. Hay cosas que uno vive que no tienen palabras para explicarse.”⁴⁰⁹ Esa mezcla entre forma y contenido pareciera conformar, pues, aquella *esencia* que en algún punto de este escrito refiriera Bélgica como cuna del carácter *vivo*, único, del teatro. Resulta no menos que llamativo que Alejandro, por su parte, arribe a estas mismas consideraciones a través de una reflexión acerca de *la belleza*: “la belleza es otra cosa. Pienso....que...es un....es el alma la que se ve, el alma con el cuerpo pero...que generalmente no aparece en una conversación, sino que aparece solamente en el escenario.”⁴¹⁰ El teatro se erige como expresión, pues, del alma con el cuerpo, de forma y contenido simultáneamente. Estas apreciaciones son,

⁴⁰⁷ Meza, *Idem*, p. 74/76

⁴⁰⁸ Wagner, *Op. Cit.*, p. 10

⁴⁰⁹ Parraguez, *Idem*, p. 22

⁴¹⁰ Sieveking, *Idem*, p. 100

asimismo, los motivos que inducen la siguiente meditación de Delfina: “la comunicación ‘cara a cara’ tiene una significación y una dimensión muy especial. Porque tú no la puedes evitar. Además porque tú eliges qué es lo que estás mirando, cuando tú ves una obra de teatro no siempre tú estás siguiendo las acciones del actor principal, o...anda a saber tú en qué te fijas, de repente en una silla que está ahí y que alguien la va a ocupar. Ese...esa relación que se produce entre los que están arriba de un escenario y los que están abajo mirando, ese encuentro cara a cara, yo lo encuentro ¡indescriptible!...y creo es el...es el principio de...de conocerte a ti mismo también.”⁴¹¹

Esta particularidad teatral “indescriptible” (que no puede sino ser el núcleo de su carácter ritual), esta comunicación “cara a cara” cuna del *arrobamiento intuitivo* y del *estremecimiento* (ése de Artaud), es la que, ciertamente, parece convertir al teatro en un virus irremediamente contagioso, otorgándole, así, su *historicidad*: la necesidad humana fundamental de *reflejar las posibilidades del alma*. Una anécdota relatada por Gustavo Meza -en tanto dramaturgo- coopera en el esclarecimiento de esta idea:

“En una obra que se llama...eh...esa que...[Indica afiche de su oficina]...Murmuraciones Acerca de la Muerte de un Juez, que está hecha sobre la base de ...de una serie de....de recuerdos de niño, de....de familia, que yo pensaba que....que eran mitos, y....me metí a investigarlo y eran absolutamente ciertos, que es la muerte de un juez, que es mi abuelo el que está ahí y mi bisabuela la que está allá y la otra más bonita es mi abuelita, esa que tiene el collar grande....eh....me metí en eso y....lo fui configurando como historia, con documentos. Y a mí la función que hicimos en Osorno, en una gira, em....de repente entró un choclón de....de alumnos, esos que con chicle....de esos que revientan, y yo estaba absolutamente emputecido, y pensé salirme y todo lo demás, pero empezó la obra y se quedaron absolutamente callados. Y al rato, eh...me di cuenta que....me empecé a meter, como si fuera la obra de otra persona, y de repente me....me di cuenta que yo le había dado vida a otra gente, es decir, le había dado la posibilidad de vivir de nuevo otra vida.”⁴¹²

En efecto, el teatro se descubre como facilitador de *posibilidades de vida* (y de aquí los reflejos del *alma*), de *mundos posibles*, cuestión que, como se irá exponiendo a lo largo de las siguientes páginas, une indefectiblemente, en la línea temporal de la Historia, a ese teatro-ritual que aún subsiste en un mundo que se dice secularizado con sus más remotos orígenes sacro-rituales. En este sentido, resultan precisas las palabras de Mauricio respecto del origen del teatro: “yo creo que tiene que ver con Baco. Y tiene que ver con el vino y con el....qué es lo que...que...que...qué es lo que produce, que es el ‘entusiasmo’, el vino entusiasmo, que significa exactamente....de usa y asma, ‘llevar a Dios en la sangre’. Eso es entusiasmarse (...) entusiasmo y empieza a bailar, se empieza a mover, empieza a emitir sonidos, y se genera una cuestión, no sé, una necesidad de expresar algo. Y también de fijar algo que observa en la naturaleza.”⁴¹³

Maira también puntualiza el elemento de la borrachera del pueblo griego (con el cual suele identificarse, como ya se ha revisado, el origen del oficio) al momento de reconocer la índole ritual del teatro, señalando, sin encontrar la palabra justa, que se trata, en rigor, de algo muy “básico”⁴¹⁴. Si se recuerda en este punto la acotación de Cristóbal respecto de que el trance de la actuación resultaría semejante a “una borrachera”, puede establecerse, cómodamente, una tríada entre dicho *estado* (como momento del *ser*), el ritual y la creación. A ésta última, desprendida del *entusiasmo*, Mauricio la asociaba con la idea de “llevar a Dios en la sangre”: ¿Pero cómo no ser entonces, aquello “muy básico” que no sabía cómo nombrar Maira, el “llevar a Dios en

⁴¹¹ Guzmán, *Idem*, p. 83

⁴¹² Meza, *Idem*, p. 75

⁴¹³ Pesutic, *Idem*, p. 49

⁴¹⁴ Bodenhöfer, *Idem*, p. 12

la sangre”, si ello no parece traducirse más que en esa capacidad primaria, elemental, de la creatividad y la *creación*? “Creo que en fondo igual de alguna manera todos somos un poco ‘dioses’, que todos tenemos energía y todos la podemos trabajar de alguna manera...eh....al bien nuestro y bien de otra persona”⁴¹⁵, concluye Ricardo.

El ciclo parece cerrarse: a partir de las contemplaciones recién expuestas este escrito retorna, inevitablemente, a la definición que Alejandro Sieveking diera de *arte* unas páginas más atrás: la escena no es más que “un mundo nuevo que el artista agrega al universo” y, añade, “entonces el Hombre se transforma en un creador.”⁴¹⁶ Ciertamente, se trata de “la posibilidad de otra vida; Maeterlinck [dramaturgo y ensayista belga] decía que...cuando uno pensaba en otra persona, le daba una posibilidad de existencia, a otra persona muerta no? Como en El Pájaro Azul. Se me viene exactamente eso...eso a la cabeza. Y es muy potente eso. Porque cuando inventa uno siempre inventa sobre la base de algo. No? De la nada nunca surge ninguna cosa.”⁴¹⁷ El teatro, pues, genera y transmite, gracias a su misma especificidad ritual del “cara a cara”, *mundos no completamente reales pero tampoco enteramente imaginarios*: mundos que nacen de ideas *posibles* y, en efecto, *ocurren*, se realizan sobre la escena en aquél momento del *ser*. Tanto el actor, en la *certeza de ser visto*, como el espectador, en la *contemplación del alma*, convergen en este encuentro: *umbral de posibilidades*, umbral del manejo de lo que se escapa, de lo desconocido, de lo incierto, de lo imprevisto, en fin, de la relación dinámica entre *pasado, presente y futuro*. “Quizás baste recordar el viejo precepto: el teatro debe ser un espejo. Pero el espejo no es sólo el espectáculo. El espejo es toda la isla: los hombres y mujeres que la cultivan, sus relaciones, su audacia. Lo recordaba Jan Kott hace algunos años al hablar de uno de los recientes acontecimientos políticos europeos y del teatro: el espejo reproduce, pero invierte. Lo que está afuera a la derecha en el espejo está a la izquierda. Al mundo lo puedes dar vuelta.”⁴¹⁸

Lo anterior se cristaliza en las siguientes palabras de Cristóbal, quien relatara que, para él, “la búsqueda en el oficio es la misma búsqueda que en la vida: (...) la búsqueda del sentido. (...) elegir estar en un mundo que tiene sentido, como pasar desde...por haberlo pasado cachai...como de un mundo en que nada tiene conexión con nada...como un mundo lleno de angustia...como de desesperación, qué se yo, de confusión total...de duda total...a un mundo en que de repente...¡pum! físicamente, visualmente, todo está completamente...eh....conectado.”⁴¹⁹ Esta analogía de Cristóbal cobra valor de inmediato al rememorar esa otra relación general entre la vida y el teatro (o el espectador y el intérprete) que se ha venido tratando: pues no sólo el actor, sino “la vida, está en eterna *transformación*”⁴²⁰, en búsqueda de un *sentido*, por lo cual “finalmente no es que deje de haber espiritualidad o no es que deje de haber ritoes que cambia...es que son otros....es que son siempre distintos.”⁴²¹ Se trata, así, de la condición básica de que “la gente necesita creer porque...por el horror frente al vacío, el horror de...la falta de explicación del mundo”⁴²², apunta Mauricio, y Loreto, por su parte, concluye: “entonces yo creo que el teatro tiene que ver con conexión, con una conexión como con la parte espiritual del ser humano....ya sea por el lado eh....de la...de la religiosidad, porque existían también los autosacramentales y todo, o para

⁴¹⁵ Parraguez, *Idem*, p. 25

⁴¹⁶ Sieveking, *Idem*, p. 104

⁴¹⁷ Meza, *Idem*, p. 75

⁴¹⁸ Barba, *Op. Cit.*, p. 88

⁴¹⁹ Pizarro, *Idem*, p. 6

⁴²⁰ Guzmán, *Idem*, p. 84

⁴²¹ Pizarro, *Idem*, p. 10

⁴²² Pesutic, *Idem*, p. 51

esta creación de comunidad y para entender, y yo creo que el entender....el entender y entenderel mundo, y a los demás, ahí está como el máximo del ser humano. El comprender.”⁴²³

Como corolario de todas estas apreciaciones, se cree aquí que la visualización de la *continuidad histórica* de la función ritual del teatro, el reconocimiento inmediato de su condición contagiosa, no puede sino encontrarse mediada (o velada) por la confusión que produce su variación externa, es decir, el devenir de los distintos estilos o formas de la representación, pues,

“los malos entendidos se basan en pensar que el teatro ritual va a seguir siendo como la misa o va a seguir siendo...eh.....o los reclamos, por ejemplo los reclamos que tienen cuando....Artaud....tan vastamente mencionados, que tenía la clarividencia de su....de ser más loco que una cabra, eh....de repente reclama que el teatro....que dice que el teatro de Boulevard, que trata sobre las cuestiones del...de los amantes, y que el dinero, como....la....este que le tira a la señorita que es prostituta y le tira la plata...eh....La Dama de las Camelias, y todo ese tipo de cuestiones que reclama que se han apartado de lo que es realmente el teatro en su origen, en los dioses y en todo lo demás....los dioses cambiaron hace tiempo, los dioses era el dinero. Está reemplazado. Entonces directamente...el mito sigue siendo exactamente el mismo, lo que cambian son los...es el Dios.”⁴²⁴

De esta suerte, para Delfina Guzmán, justamente, “las reglas [los estilos] que...que se van formando, que se van aplicando, y que se van manteniendo, *son* la llamita de lo sagrado, que sigue ahí prendida....mm? sí...son momentos sagrados del espíritu, sí...y eso para un país oye....para la esencialidad de la cultura...el mantener vivo....la creación, el que tu....tu cabeza comience a divagar, a pensar las cosas más increíbles, más distintas, que tanta gente también distinta, pensando cosas distintas, todo ese mundo...el mundo de las ideas. Y el mundo de las emociones.”⁴²⁵ El ritual teatral no consiste más que en aquella tarea, ineludible humanamente, de facilitar y reproducir *posibles ideas, posibilidades de mundo*, por lo cual el estilo respectivo no estaría dado más que “por...por tu construcción mental....por tu posibilidad de captar lo real, que siempre es limitado, y parcial”⁴²⁶, pues “lo que es falso para ti es cierto para otro.”⁴²⁷ Gustavo, en última instancia, sentencia: “abrirte a las distintas posibilidades de estilo es abrirte al universo. Al universo cultural....ya? cosa que se ha olvidado completamente con el mal entendimiento del postmodernismo.”⁴²⁸ Estas meditaciones se topan finalmente con las palabras del teórico Eugenio Barba, quien repara, certeramente, en que “más allá de los resultados estéticos, de los éxitos y la merecida fama, existe el problema esencial de la presencia del teatro en su contexto histórico, de su sentido. El teatro no es sólo sus espectáculos, ni su forma artística, sino una *forma de ser* y reaccionar. Es tradición e invención de tradición.”⁴²⁹ Puede intuirse entonces, a partir de esta concepción de la significación del teatro, que la dimensión ritual del Hombre, en tanto necesidad de contacto con *lo intangible*, con lo aparentemente *inmanejable*, se constituye como médula de su condición preliminar y última del *ser* y el *reaccionar* en el mundo, y no como mera articulación de su arista religiosa, allí donde el arte y el teatro se sitúan como pilares fundamentales. El Teatro permite, como señalara Alejandro, “pasar a otro status....status mental.”⁴³⁰

⁴²³ Valenzuela, *Idem*, p. 59

⁴²⁴ Meza, *Idem*, p. 78

⁴²⁵ Guzmán, *Idem*, p. 84

⁴²⁶ Sieveking, *Idem*, p. 102

⁴²⁷ *Idem*, p. 101

⁴²⁸ Meza, *Idem*, p. 75

⁴²⁹ Barba, *Op. Cit.*, p. 22

⁴³⁰ Sieveking, *Idem*, p. 103

Resulta conclusiva con respecto a estas consideraciones una observación de Loreto Valenzuela, quien cree que esta dimensión de la que se viene hablando respondería a “una estructura mental (..) que tiene que ver con la religiosidad, con esta cosa como de sentir que no todo está aquí, que hay algo a lo que tú puedes recurrir que está en otro espacio, y que....es....en el fondo es un espacio que está en ti, es un espacio mental probablemente (...) ese espacio uno lo va llenando en algún minuto con....fue Jesús y los Ángeles, en otro momento es Marx....en otro momento es ¡Grotowski! con eh....o es Stanislavski....en el fondo es un espacio del....del intangible que te inspira y que te mueve. Y en el...y al cual tú recurres, y en el cual...eh...que es el espacio no material, sino que es ese espacio interno, mental, espiritual, o lo que sea, y el teatro por supuesto que está ahí. Está en ese espacio.”⁴³¹ En este sentido, en el de este “lugar” donde parece situarse el teatro, es que Alejandro ultima sus reflexiones acotando que “con todo lo...digamos, imperfectos que pueden haber sido moralmente para la sociedad del momento, eh....Da Vinci y Miguel Ángel tenían una relación más profunda con Dios que la gente buena, buenísima entre comillas, ¿te fijai? Porque... finalmente la relación con Dios era realmente entender el....su obra....o sea, entender la naturaleza.”⁴³²

Antes de cerrar el presente apartado, vuelven a aparecer, para darse coherencia, las figuras del actor/*traductor*, el actor/*jugador* y el actor/*sacerdote*. Gustavo Meza advierte, con respecto a la dinámica entre el ritual y la vida social, que “finalmente los que dirigen el rito son los que se acabronan con el poder, porque se transforman en...en intermediarios ¿ya? Entre el mito y entre...y entre la gente.”⁴³³; si se considera, igualmente, el hecho de que “se está siempre abusando o buscando los medios fundamentales de ordenarte el mundo de la determinada manera que un poder desea”⁴³⁴, es cuando el teatro, esencialmente ritual, se presenta como *ordenador*, como potencialidad *alternativa* al orden establecido y conocido, como aquél *espejo* que permitía *darle la vuelta al mundo*, es decir: como *umbral de lo posible*. Aquél actor o actriz que logra *traducir* la realidad y sus condiciones determinadas, y que puede así, gracias a ese límite *frágil* entre lo *real* y lo *imaginario* que es la escena, *jugar* con tales circunstancias, se adjudica consecuentemente la facultad de *encaminar*, como oficiante del rito, las diversas posibilidades nacidas de ese encuentro. El teatro (y el arte, quizás, cuestión que excede por mucho los márgenes de este estudio) parece permitir, en efecto, darle cierta *dirección al azar* en el devenir, ignorado, de la Historia futura. El poder, o creer, ejercer cierto control sobre las fuerzas desconocidas de aquel devenir, encarnadas o no en dioses, convierte al Hombre mismo en centro de la capacidad divina: aquella que *crea*, da *posibilidad* y, en efecto, *guía*. Por estos motivos es que Delfina insinúa que dedicarse al teatro y al arte tiene que ver con “una pertenencia, de ser parte de una labor cultural que creo que es fundamental y única para el desarrollo de los países (...) Mira, a mí me parece que el camino de la cultura es lo único que.... el único destino de la humanidad. Y por cultura entiendo algo más que leer libros; algo más que recoger tradiciones; algo más que....es una pertenencia a una manera de vivir, a una manera de estar, y esa...eso, a mí me....me conmueve mucho.”⁴³⁵

Alejandro, en su relato en torno a los objetos inanimados y su potencia de vida, señala que elementos como la fotografía “te producen un sentimiento que no es solamente la...nostalgia de la juventud, o... del pasado, sino que es....la comprensión

⁴³¹ Valenzuela, *Idem*, p. 60

⁴³² Sieveking, *Idem*, p. 105

⁴³³ Meza, *Idem*, p. 77

⁴³⁴ *Idem*

⁴³⁵ Guzmán, *Idem*, p. 82

del paso del tiempo y por lo tanto de...de un ciclo, un ciclo que viene a ser...el ciclo viene a ser un ritual también. No? Tú cumples un ciclo....tú haces el ritual de vivir.”⁴³⁶ La ritualidad termina de articularse, así, como condición elemental de la vida del Hombre, pues, en palabras de Liliana, “el teatro es un terreno fértil para la sociedad. Ahora no construimos un anfiteatro del templo de Asclepios, ni ponemos ofrendas a la divinidad...pero sí esa herencia de nuestros antepasados sigue sobre nuestros hombros. Yo soy una de las personas que está convencida de que este oficio puede sanar las almas de los pueblos.”⁴³⁷ En último término, estas mismas razones dan nacimiento al siguiente alcance de Ricardo acerca del vínculo entre el teatro y la “vorágine” económico-social actual: “encuentro que [el teatro] es una de...de las disciplinas o...cómo decirlo, no sé, quehaceres, que igual escapan un poco a este sistema económico que tenemos, y...y que puede modificar a algún ser humano. A través de...de esta creación. (...) es poco funcional a nivel de producción pero es muy funcional a nivel de...como...no es espiritual la palabra pero...como...bueno de todo lo que hemos estado hablando, que es este espacio como...que no es ni el adentro ni el afuera, es un espacio muy raro, como...una conexión de cómo yo me desenvuelvo en el mundo y cómo...cómo yo a veces no me entiendo.”⁴³⁸

Finalmente, “siempre hay algo que decir...y que es difícil de decir.”⁴³⁹ Permanece allí cierta *virtualidad de lo posible* que espera en el foyer del teatro su oportunidad, su momento del *ser*, su ritual del *encantamiento*: nada más que un pequeño espacio entre el dedo de un hombre que apunta hacia el cielo y la luna. “Hay una parte sumergida del teatro que no vemos o no queremos ver. Quien escribe la crónica o la historia tiende a ver sólo las puntas traslúcidas de los montes de hielo que pasan y llevan consigo barcos inmóviles. Ignora los infinitos modos en los que el teatro está presente en la sociedad, aquellos oscuros, sin los nombres de artistas notables, o con artistas que se vuelven famosos tan sólo después de muertos, o muchas veces permaneciendo totalmente anónimos cuando el teatro constituye una vía para establecer relaciones, para realizar una vida independiente de la impuesta por las circunstancias, para conservar la sed de un futuro que parece imposible, para crear un oasis de vida ‘normal’ en el curso feroz de la historia, para llevar aroma de libertad a las cárceles, para nutrir de manera no destructiva la propia rebelión.”⁴⁴⁰

⁴³⁶ Sieveking, *Idem*, p. 106

⁴³⁷ García, *Idem*, p. 115

⁴³⁸ Parraguez, *Idem*, p. 21/23

⁴³⁹ *Idem*, p. 22

⁴⁴⁰ Barba, *Op. Cit*, p. 22

Conclusiones

“¿Cuando preguntas eso estás preguntando por el ‘teatro’ (...) como si existiese un concepto? Una idea? ‘esto es teatro y esto otro no es teatro’ ¿y qué es lo que es teatro?”⁴⁴¹ Contestaba uno de los actores partícipes de las conversaciones sobre el oficio teatral cuya estructura, en el presente estudio, se ha intentado proyectar. En efecto, el cuestionamiento en torno a la naturaleza del teatro no ha podido sino ser el corolario de las meditaciones que, aquí, se han intentado extender a partir del complejo vínculo entre la *creación* actoral y la dimensión *ritual*. Esta relación, presente desde el *foyer* –aquél vestíbulo que antecede a la sala teatral, donde ocurre tanto la *espera* de la función como el encuentro posterior entre actores y espectadores- hasta el más íntimo espacio de la *transformación*, el camarín, parece cristalizar, justamente, la *esencia ritual* del teatro, esa oportunidad única de *vivir aquello que nos puede pasar sin tener que vivirlo*. El conjunto de supersticiones y rituales recogido en este escrito, en consecuencia, no pareciera significar otra cosa que la expresión más inmediatamente reconocible, aprehensible, de un vínculo más profundo e inherente al oficio del actor.

En razón de lo anterior cabe preguntarse: ¿Importa intrínsecamente (más allá del valor de su significado específico) si el escenario, en el marco de las supersticiones, debe barrerse hacia afuera o hacia adentro? ¿Tiene relevancia, acaso, el hecho de que el color prohibido en escena sea el amarillo y no cualquier otro? ¿Y si en vez de silbar, la mala suerte la trajera al teatro el chasquido de los dedos? Todas estas interrogantes dan cuenta de la complejidad del lazo entre teatro y ritual, y permiten explicar lo que afirmara una de las actrices respecto de todo el caudal de creencias, supersticiones y rituales actorales: “uno va recolectando lo de las distintas personas, y hay muchas cosas que nacen de una, de un pelagato.”⁴⁴² Sucede que las supersticiones podrían, eventualmente, nacer de una sola persona debido a que no responderían más que a cierta *necesidad básica del ritual*, cuestión que se ha intentado clarificar a lo largo de las páginas que anteceden estas reflexiones finales. Es interesante, en este sentido, cómo es que estas consideraciones se entremezclan, incluso en palabras propias de un actor, con la problemática más amplia respecto del lugar del *rito* en la sociedad y del devenir de los procesos secularizadores: “Yo creo que [el caso del teatro] es lo mismo que la vieja del tarot [haciendo referencia al ejemplo de cualquier persona que habiéndose adscrito a alguna religión en el pasado termina por desplazar esa dimensión de su vida a otro tipo de prácticas, como la lectura del tarot]. En el fondo está muriendo lo dogmatizado, lo antiguo, (...) en cada obra que vai a trabajar hay un rito distinto...(…) y en el fondo eso [responde] a la naturaleza, a la naturalidad de cada una de las personas cachai....que es lo mismo que está pasando hoy día con la religión. (...) Hoy día cada uno tiene su manera de ver la cuestión y de hacerla, pero todos la hacemos, porque todos tenemos esa necesidad....”⁴⁴³. Así pues, desearse (y darse) suerte a través de la sentencia “mierda, mierda”, evitar montar obras como *Macbeth* –símbolo de la desgracia y del fracaso del montaje-, jamás tejer en el recinto del teatro, recelar la figura de la *bicha* o víbora, regalarse ritualmente los llamados toy-toy antes del estreno de una obra, espantarse ante las flores secas o procurar entrar a escena siempre con el pie derecho, son todas tradiciones que irremediabilmente se encuentran entre sí allí donde se

⁴⁴¹ Pesutic, *Idem*, p. 48

⁴⁴² Bodenhöfer, *Idem*, p. 19

⁴⁴³ Pizarro, *Idem*, p. 10

esconde su más profundo sentido: “La creación de una especie de orden espiritual, integrada por artistas”⁴⁴⁴, como afirmara una vez Stanislavski.

Una anécdota relatada por Liliana García, justamente en torno a un famoso teatro italiano, sintetiza la condición ritual transversal al fenómeno teatral y sus implicancias socio-históricas:

“Hace pocos meses estuve y me integré a un grupo de compañeras y compañeros actores que pertenecen al Teatro Valle Occupato di Roma (...) por donde pasaron actores y creadores de una relevancia inmensa para nuestro oficio; el autor italiano Luigi Pirandello, escribió y estrenó sobre ese escenario ‘Sei Personaggi in Cerca d'Autore’...El primer día que los compañeros actores me llevaron a recorrerlo, me pasó algo maravilloso y que podría resumir la ritualidad teatral. La actriz que me acompañaba, una chica joven Orsetta, me dice en un momento ‘y ahora vamos al escenario’...yo pensaba... ‘a este escenario dónde pasó tanta historia de nuestro oficio’..., me embargó una emoción extraña al pisar esas tablas y mirar hacia delante esa maravilla de arquitectura. Sentir esa energía inmensa que se encerraba ahí. Un grupo de técnicos estaba terminando de armar una escenografía sobre el escenario, había polvo, virutilla, en fin, restos de los materiales utilizados. Una chica joven se puso a barrer el escenario y de pronto se escucha desde el fondo un grito: ‘Noooo!’...el que gritaba era un tramoya, un hombre mayor que trabajaba en el Valle desde hacía más de 40 o 50 años...la pobre chica queda paralizada con la escoba...él se acerca a ella y le dice: ‘no puedes barrer el escenario, si lo haces hacia adelante ahuyentas al público, si lo haces hacia atrás la obra será un fracaso...tienes que hacerlo en círculos, con amor, con paciencia e ir recogiendo la basura si es necesario con tus manos de cada círculo...en este escenario está la vida de muchas y muchos que ya no están, tenemos que dejarlos que nos sigan acompañando...’ Se me cayeron las lágrimas y pensé... ‘este oficio tiene algo especial que otros no tienen’...somos una tribu, una gran tribu universal de mujeres y hombres que llevamos sobre nuestros hombros la responsabilidad de ir caminando con las sociedades un pasito más adelante, para ir contándoles su propia historia y muchas veces vaticinando lo que vendrá.”⁴⁴⁵

En las palabras citadas se dibuja lípidamente, pues, la imagen que introdujo el primer capítulo de este estudio, la de aquél hombre nietzscheano que, dotado de cierta sensibilidad artística, descubría una interpretación de la vida en los cuadros de la realidad del ensueño, y de aquí, también, la idea esencial de que “el arte no es imitación, sino visión.”⁴⁴⁶ Aquella *responsabilidad* actoral aludida por Liliana, que a lo largo de estas páginas se ha querido traducir como la cristalización de la necesidad humana ineludible de *reflejar las posibilidades del alma* (los *mundos posibles*), nacería del hecho elemental de que “es absolutamente indispensable para los seres humanos verse [a sí mismos] y ver esto con seres humanos en persona”⁴⁴⁷, al encontrarse enfrentados permanentemente al impredecible y estremecedor devenir de las circunstancias, a lo *inmanejable*, a aquél *Mysteryum Tremendum* que reconocía Rudolf Otto como elemento medular de la existencia. De aquí, pues, las ideas de la *incertidumbre* y la *inseguridad* (para el caso de la necesidad de la superstición o el rito en el proceso de creación y representación teatral), de la conexión con lo *intangibile* (en el sentido del trance o momento del *ser* que implica para el actor la interpretación del personaje) y del teatro como *espejo del alma* (cuando se topan actor y espectador en el *ritual* de la escena). Sucede, a fin de cuentas, que “aquello sobre lo que puede existir consenso en el teatro, pese a todas las diferencias en el público - es decir, intereses diversos, necesidades distintas, pero hay un denominador común -, es el terror, es decir, el miedo a la

⁴⁴⁴ Stanislavski en *Mi vida en el Arte*, citado por Koss *Op. Cit.* P. 335

⁴⁴⁵ García, *Idem* p. 116

⁴⁴⁶ Hevesi, Alexander, “Introducción” en Craig, Gordon, *El Arte del Teatro*, librería Hachette, Buenos Aires, 1958. P.1

⁴⁴⁷ Poblete, *Idem*, p. 39

transformación. La transformación última es la muerte, en el teatro...el elemento básico del teatro es la transformación, entonces el teatro siempre tiene que ver con la muerte y es un exorcismo, si es que es bueno (...) lo específico del teatro no es sólo la presencia del actor vivo y del espectador vivo, sino la presencia del actor que muere y del espectador que muere. El momento en que uno está vivo, es uno que se acerca a la muerte; uno vive aproximándose a la muerte y siempre un actor puede morir en el escenario, por una casualidad o lo que sea; también puede morir un espectador durante la representación de la obra. Si un espectador de televisión muere, la televisión no lo nota, eso no afecta en absoluto la emisión del programa. Eso es justamente lo que el teatro no puede ignorar. Justo ahí radica la posibilidad que tiene el teatro, en el no poder ignorar algo así.”⁴⁴⁸ El teatro no puede evitar, pues, su cualidad *vital, frágil*, cautiva así del ritual. En este mismo sentido es que Tadeusz Kantor, actor y teórico del arte, sentencia de manera enfática y resolutiva: “una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto.”⁴⁴⁹

En efecto, aquella capacidad del teatro, pues, de generar *mundos no completamente reales pero tampoco enteramente imaginarios*, pareciera ser la plataforma, se cree aquí, para que la *ritualidad teatral* pueda reconocer, al día de hoy, su *continuidad histórica*, pese a todas las vicisitudes e impedimentos de los procesos de *secularización* de la sociedad y la cultura. Independientemente de sus variaciones de forma, de los cambios en sus estilos de representación, el teatro no puede sino seguir presentándose como *umbral de lo posible*, constituyendo con ello, asimismo, su *historicidad*, por cuanto dimensión elemental de la vida del Hombre. Esto se vuelve interesante para este estudio en la medida en que sugiere (en tanto caso, en tanto ejemplo a tener en cuenta) cómo es que el espacio de lo *intangibile, lo sacro, lo ritual o incluso lo espiritual*, podría constituirse en esencia, más que por características estrictamente religiosas, por aquella necesidad fundamental del ser humano de *verse a sí mismo, imaginar a partir de ello, estimar lo posible y crear nuevas condiciones de existencia*. De este modo es que, se puede estipular, esta esfera *numinosa* de la vida del Hombre se encontraría albergada en su *facultad creativa*, rellenándose y articulándose quizás, a lo largo de la Historia, por figuras, prototipos o aspiraciones distintas, pero reproduciendo permanentemente cierta capacidad esencial de *transformación*. De transformación histórica. De aquí, finalmente, la siguiente reflexión: “Cambiar es la única manera de descubrir qué es lo que permanece constante, cuál es la herencia irrenunciable que los nosotros de ayer transmiten a los nosotros de hoy. Sin embargo, decir ‘hoy’ es una abstracción. En realidad, o hablamos de nuestro pasado o bien de nuestro futuro: de lo que éramos o de lo que queremos ser.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Müller, Heiner, *Op. Cit*, p. 3

⁴⁴⁹ Kantor, Tadeusz, *El Teatro de la Muerte*, Ediciones de La Flor, Argentina, 2004. P.12

⁴⁵⁰ Barba, *Op. Cit*, p. 25

Bibliografía

1. Abric, Jean Claude, *Prácticas Sociales y Representaciones*, Ed. Coyoacán, México, 1994.
2. Alain, *Veinte Lecciones Sobre las Bellas Artes*, EMECE, Buenos Aires, 1952.
3. Aristóteles, *Poética*, Universidad Central de Venezuela, 1970, Venezuela.
4. Artaud, Antonin. *El teatro y su Doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
5. Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. Escenología A.C, México, 1998.
6. Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*, FCE, Buenos Aires, 2004.
7. Becker, Udo, *Enciclopedia de los Símbolos*. Ediciones RobinBook, 1996, Barcelona.
8. Benoist, Luc. *El Esoterismo*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1967. es.scribd.com
9. Caillois, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. FCE, México, 2006.
10. Canales Cerón, Manuel, comp. *Metodologías de Investigación Social*. Ed. Lom, Santiago, 2006.
11. Cantwell Smith, Wilfred “La religión comparada: ¿a dónde y por qué?” en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Com. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986.
12. Casanova, José. *Reconsiderar la Secularización. Una Perspectiva Comparada Mundial*. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Núm. 7 Noviembre de 2007, UAM-AEDRI.
13. Chancerel, Léon. *El Teatro y los Comediantes. Breve Historia del Arte y los Artistas*, Edit. Universitaria, Buenos Aires, 1963.
14. Craig, Gordon. *El Arte del Teatro*, librería Hachette, Buenos Aires, 1958.
15. Dubatti, Jorge, Coordinador. *Historia del Actor*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2008.
16. Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1967.

17. Eliade, Mircea, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Comp. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986.
18. Esteban, Valeriano. *La Secularización en Entredicho*. II Jornadas de Sociología, Universidad de La Laguna, Junio 2007.
19. Geertz, Clifford, *La Interpretación de las Culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.
20. Gené Juan Carlos, *El Actor en su Historia*, Cuadernos de Ensayo Teatral, PASODEGATO, México, 2010.
21. Hervieu-Lèger, Danièle. *La Religión, Hilo de Memoria*. Editorial Herder, España, 2005.
22. Hiernaux, Jean Pierre. *Repensar la Religión en un Mundo en Transformación*. “Relaciones”, otoño 2006, Vol. XXVII nro 108, Colegio de Michoacán, Zamora, México.
23. Kantor, Tadeusz, *El Teatro de la Muerte*, Ediciones de La Flor, Argentina, 2004.
24. Lotman Jurij M. Y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*. Cátedra, Madrid, 1979.
25. Macgowan, Kenneth & Melnitz, William. *La Escena Viviente*, ed. Eudeba, Buenos Aires, 1966.
26. Müller, Heiner. *EL Teatro es Crisis*, Conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995, Congreso “¿Por qué teatro?-Decisiones para el nuevo siglo”, Toronto, Canadá. Apuntes Universidad de Chile, Facultad de Teatro.
27. Nicoll, Alardyce. *Historia del Teatro Mundial*, Ed. Aguilar, España, 1964.
28. Nietzsche, F. *El Origen de la Tragedia*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1964.
29. Otto, Rudolf, *Lo Santo. Lo Racional y lo Irracional en la Idea de Dios.*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
30. Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Dramaturgia, Estética, Semiología. Paidós, Buenos Aires, 2007.
31. Pereira Salas, Eugenio. *Historia del Teatro en Chile*. Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 1974.
32. Pérez Rioja, J.A, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, ed. Tecnos, 2003, Madrid.

33. Pettazzoni, Raffaele “El Ser supremo: estructura fenomenológica y desarrollo histórico” en *Metodología de la Historia de las Religiones*, Comp. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, Paidós, Barcelona, 1986.
34. Pgnarre, R. *Historia del Teatro*. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1962.
35. *Real Academia Española, Diccionario*. Vigésimo segunda edición.
36. Rodríguez Panizo, Pedro. *La Tensión Estructura-Historia en el Estudio del Fenómeno Religioso*. *Revista de Ciencias de las Religiones*, Norteamérica, ene. 1995.
37. Shuon, Frithjof. *El Esoterismo Como Principio y como Via* es.scribd.com
38. Sidorova, Ksenia. *Lenguaje Ritual. Los Usos de la Comunicación Verbal en los Contextos Rituales y Ceremoniales*. *ALTERIDADES*, 2000 10 (20): Págs. 93-103 p. 94
39. Stanislavski, Constantin. *Manual del Actor*, comp. Elizabeth Reynolds, Editorial Diana, México, 1991.
40. Turner, Victor W. *Simbolismo y Ritual*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. Colección Apuntes Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, año no aparece.
41. Wagner, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*, Editorial Labor, Barcelona, 1970.