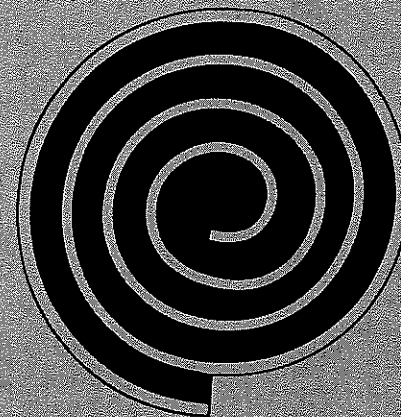


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA
RESAD

■ Ministerio de Educación y Ciencia ■

TEORIA



6

MITO Y RITUAL

RESAD

Adela Escartín

Edición

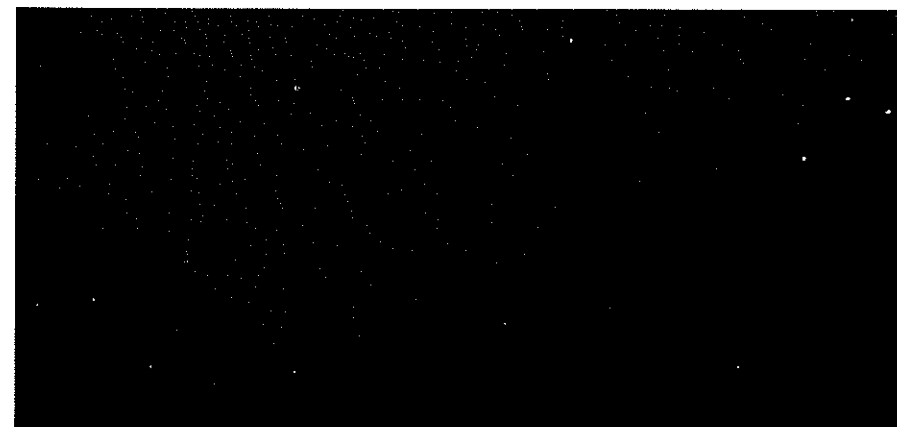
DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
DE LA RESAD DE MADRID

Diseño

TEATRA

© REAL ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMÁTICO

Requena, 1
28013 Madrid
I.S.B.N.: 84-88338-11-2
Depósito Legal: M. 39202 - 1994
Impreso por: Artes Gráficas Luis Pérez, S. A.
Algorta, 33 - 28019 Madrid



Mito y ritual

ADELA ESCARTIN

ORIGENES RITUALES DEL TEATRO

Si pensamos que el teatro, desde sus comienzos, es una especie de comportamiento, un medio importantísimo de comunicación de ideas y costumbres entre los seres humanos, a la par que una expresión viva de la sociedad a la que pertenece, aceptaremos que el teatro exige la participación activa y creadora de toda aquella sociedad cuyo reflejo pretende ser. Por otra parte se convierte en un fiel exponente de los vaivenes, avances, retrocesos y cambios de esa sociedad, sin llegar a transformarse en un mero producto de consumo y alienación, gracias al origen sagrado que encierra la representación.

Hace ya años que, tanto en Europa como en América, surgen movimientos de

renovación que, deseando encontrar nuevos caminos para el teatro, vuelven los ojos a las fuentes, a los tiempos en que los primeros grupos humanos en formación, cobraban identidad a través del acto trascendental de la representación. Las formas rituales de estos pueblos primitivos, cumplían la función de reflejo, reflexión y orientación de los valores fundamentales de la vida común del grupo.

Volver la mirada hacia los orígenes, en busca del fermento o la levadura necesarias para provocar el salto hacia adelante, se ha convertido en una necesidad imperiosa para nuestra sociedad actual, que busca encontrarse a sí misma a través de estas ceremonias pre-teatrales, revitalizando sus valores humanos fundamentales y pretendiendo encontrar aquellos otros que justifiquen su presente y su futuro.

En el pasado, un determinado acto pre-teatral nació de una necesidad compartida, y es indudable que la humanidad existe en la medida en que el ser humano ha sido capaz de comunicarse con otros seres humanos para relacionarse con el mundo que le rodea.

El fenómeno de la representación teatral tiene y ha tenido lugar en todos los pueblos del mundo, y se remonta tan lejos como puedan ir en su afán, antropólogos, arqueólogos e historiadores.

Es cosa más que conocida que la danza, el canto, la pantomima, el uso de la máscara, del maquillaje o el traje, se han realizado desde los tiempos más remotos en lugares aislados, escogidos y preparados especialmente.

Los primeros templos o teatros -o ambas cosas a la vez- eran de difícil acceso. Con gran frecuencia estaban escondidos en la tierra, en profundas cavernas con las paredes cubiertas de pinturas. (Asociación de la Gran Diosa Madre tierra-cueva-montaña con la fertilidad, la música y la danza).

Los individuos o grupos que formaban parte en estas celebraciones (ritos de purificación e iniciación), necesitaban igualmente de una preparación especial para que todo saliera bien y el rito resultara eficaz, por eso se ensayaba y se repetía antes de su celebración colectiva.

No sabemos nada de las estructuras de estas ceremonias del Paleolítico, o de estas danzas, de estas *puestas en escena* en estos remotos teatros-templos;

pero se podría pensar que desde los tiempos más antiguos, estarían en manos de personas especializadas (sacerdotes, chamanes, iniciados) y que existirían unos esquemas, una serie de pautas a seguir con todo rigor en el desarrollo de estas representaciones, ya que un solo fallo podría comprometer el resultado del rito y con ello, peligrar la supervivencia del grupo.

Esta *partitura o guión*, que era conocida por actores y espectadores, era, como hemos dicho, muy importante. Significaba el *arma secreta* del grupo, de la que dependía su supervivencia y la victoria sobre toda clase de enemigos; mantenerla contribuía a incrementar la fuerza del rito (la eficacia del rito).

Esta manifestación que previamente fue codificada en una partitura de *actos*, pasará con el tiempo a ser una partitura de *palabras escritas*.

El *drama* de los griegos sigue siendo una serie de códigos para la transmisión de la acción, pero ésta ya no representa modos específicos de acción-movimiento-canto. Se interpreta de manera más abstracta, como una trayectoria en la vida de los hombres.

En la historia de Occidente, el *drama* se separa del *hacer*. Mantener intactas las palabras se convierte en el objetivo principal del teatro, acompañadas a mucha distancia por ese hermano menor y discriminado de la palabra: *el gesto*.

Pero hoy, la vanguardia teatral vuelve -como dijimos al principio- al *hacer*

y al texto como *partitura*, buscando ir más allá de lo conocido. Nos encontramos así cerrando el ciclo para tomar, como Anteo, nuevas fuerzas extraídas de la Madre Tierra, con la esperanza de encontrar nuevos caminos, de abrir nuevos horizontes.

RITUAL Y PEDAGOGIA

Dentro de la metodología pedagógica de la interpretación, siempre he querido diferenciar entre dos técnicas de enseñanza tan opuestas como complementarias.

Si por una parte iniciaba un proceso de trabajo sistemático, racional y disciplinado, en el que se busca que la mente planifique y ordene al cuerpo lo que ha de hacer. Por otro lado buscaba un nuevo tipo de trabajo basado en la comunicación no verbal, que tenía como objetivo que el cuerpo enviara mensajes a la mente y le sugiriera las respuestas adecuadas.

De esta forma se obtiene un beneficio inmediato, ya que la mente se tranquiliza, olvidándose de sus problemas y tensiones, generando grandes cantidades de energía, que pueden canalizarse en el trabajo teatral.

Esta orientación del mundo perceptual de los actores es una suma de todo lo que el alumno descubre con un determinado tipo de ejercicios, acerca de su universo personal: visualizaciones, sonidos, sueños, pensamientos, emociones, impulsos, etc.

Sabemos que el grado de crecimiento de un actor está en relación con la

dureza y honestidad de su trabajo, de su entrega y de los riesgos que esté dispuesto a aceptar.

VOLVER A LAS FUENTES DE LA COMUNICACION

Existimos en la medida en que tenemos posibilidad de entrar en comunicación con los seres y las cosas que nos rodean, de establecer relaciones entre nuestro cuerpo -sus sensaciones y acciones- y el mundo exterior. El establecimiento de esas relaciones depende, ante todo, de la necesidad que se tenga de comunicar.

Lo que llamamos personalidad es nuestra propia manera de estructurar esas relaciones, nuestra manera de percibir las y de reaccionar ante ellas. Por tanto, la personalidad se estructura y modifica a partir de las primeras experiencias corporales, desde el nacimiento e incluso durante la vida intrauterina.

Hablamos, nos movemos, sentimos y pensamos de manera diferente, de acuerdo con la imagen que de nosotros mismos hemos construido a lo largo de nuestra vida, como respuesta a lo que ella nos ha exigido. Es nuestra realidad conocida y creemos que ha de ser así y no de otra manera.

Cada esquema de movimiento, de acción, que haya sido completamente asimilado, interferirá con otras maneras de hacerlo. Esos esquemas cambian de individuo a individuo, de grupo a grupo, de raza a raza.

La dificultad radica menos en la naturaleza de los nuevos hábitos, que en el cambio de los viejos esquemas establecidos.

Claro está que la autenticidad del diálogo corporal no se obtiene de pronto. Necesita la eliminación de las defensas utilizadas para proteger nuestra vulnerabilidad afectiva. Mostrarse ante la mirada del otro es *desnudarse* ante él, tirar la máscara, abandonar el propio personaje, y esto requiere tiempo y un clima apropiado.

Para iniciar esa transformación, deberíamos afrontar procesos de trabajo que nos permitan descubrir nuevas posibilidades expresivas. A través de improvisaciones en las que se potencien situaciones emocionales a menudo regresivas, arcaicas, realmente experimentadas a nivel corporal, se pueden poner en marcha procesos sensorio-emocionales que fueron reprimidos durante nuestra educación.

Si nos preguntamos por el carácter específico de este trabajo, la respuesta la encontraremos en gran parte en la utilización de la comunicación no verbal. La supresión del lenguaje permite encontrar una comunicación global, que no ha sido mediatizada ni disminuida por el uso de las palabras.

Es éste un proceso difícil, que implica una actitud especial hacia uno mismo. Todos tenemos un *yo secreto* (que sería mejor no tocar), lo que quiere decir que en el pasado ha habido vivencias, facetas de la personalidad, partes de uno mismo que nos causan perturbación, dando como resultado

inhibiciones, *mutilaciones* que entorpecen el desarrollo completo del actor.

IMAGEN DEL YO

Hemos perdido conciencia de muchas partes de nuestro cuerpo (lo vemos palpablemente en la relajación, al intentar tomar conciencia de él). Una persona, simplemente acostada boca arriba, puede darse cuenta de que algunas partes de su cuerpo responden fácilmente a su voluntad, y que coinciden con aquellas que utiliza diariamente, mientras otras permanecen *muertas*.

Una persona que no canta, no se dará cuenta de las resonancias del sonido en su pecho o en su boca. Una persona que no salta, no tendrá conciencia de aquellas partes de su cuerpo que se implican en el salto.

Nuestro pensamiento, actitud, voz, relación con el espacio y el tiempo, son realidades que tenemos configuradas de una manera y no de otra. La adquisición de una segunda *lengua* no es tan fácil como la primera, y ésta estará siempre influida por aquella.

Naturalmente, en este proceso altamente individual, cada uno ha de tomarse el tiempo que necesite para lograr la conciencia de su imagen más completa. Esa imagen final implicaría una conciencia total de nuestra piel, más la transformación de las relaciones de las diferentes partes del cuerpo, según se adopten diferentes posiciones o actitudes.

Habitualmente no nos damos cuenta de estas transformaciones, por la costumbre que tenemos de actuar dentro de unos esquemas cotidianos constantes. Pero basta intentar un movimiento des-acostumbrado para darnos cuenta de la torpeza y desconcierto de los músculos y miembros implicados en él.

Si consideramos el cuerpo como un emisor-receptor de mensajes, es indudable que el actor ha de entrenarse para disminuir o superar sus propias resistencias, y estar disponible para adaptarse a las necesidades de los que con él trabajan, tomando conciencia de su verdadera relación con el espacio, los objetos dentro de éste, y sus propios compañeros.

Las técnicas de comunicación no verbal pueden eliminar sus inhibiciones corporales y vocales, lo que le permitirá una vivencia más libre y más consciente del trabajo. Esto es, vivenciar el cuerpo espontáneamente, sin consignas ni prohibiciones y facilitando la eclosión de sus impulsos, dejándolos vivir y permitiendo que se expresen en una acción simbólica. No se trata sólo de descargar tensiones, es necesario que esos impulsos sean vividos y aceptados por el actor, hasta agotar su interés.

Pero, ya sea por emisión vocal de sonidos o utilizando objetos para conseguirlos, lo que se quiere lograr es la proyección del propio yo en el espacio.

La conquista de un espacio sonoro es una forma de reafirmación del actor, mucho más rotunda y satisfactoria que la lograda con el gesto. Mientras éste es limitado y direccional, el sonido se

propaga alrededor de quien lo produce y alcanza a cuantos con él se hallan en el mismo espacio. Por eso el actor puede vivenciar la expresión sonora, tanto como agresión, caricia, rechazo, dominación, conquista, acuerdo, etc.

En ese momento el actor estará disponible y receptivo al máximo, haciendo posible la búsqueda corporal potenciando la espontaneidad de sus reacciones.

EL CONTACTO

La necesidad de contacto físico con el objeto y con el otro es una constante en el adulto y lo es también en el trabajo del actor.

Ese contacto físico pone en juego una carga emocional apreciable. Impulsos, deseos primarios, reencuentros con el propio cuerpo y el movimiento, en toda su significación afectiva.

Aceptar y reconocer corporalmente esas pulsiones vitales, favorece su evolución progresiva hasta llegar a los medios más abstractos de expresión. Este es el último objetivo del trabajo.

ACTIVIDAD ESPONTANEA

La actividad espontánea trata de abrir una ventana a una creatividad sin más frontera que el momento de libre expresión y desarrollo de la comunicación que vive el grupo.

Poniendo a disposición de éste una serie de objetos lo más heterogéneos posibles, veremos como son utilizados

para crear diferentes situaciones que se ordenan alrededor de un tema que aparece sin que nadie lo proponga, entrando así, consciente o inconscientemente en las motivaciones de los individuos y del grupo.

(El profesor no se manifestará, dejando al grupo plena autonomía creativa).

REPRESION Y SITUACION

Al principio puede observarse una cierta repetición en la evolución de las situaciones, producida por un sentimiento de inseguridad (al no tener en qué apoyarse), y que se manifestará en la payasada o en la reproducción de una actividad ya conocida que le proporciona seguridad.

Pero, poco a poco, el grupo consigue crear una gran riqueza de situaciones del tipo de aceptación o rechazo; agresividad por la posesión de un determinado objeto; toma de iniciativa en la relación con los demás; capacidad de destruir situaciones creadas por otros, o su cooperación sin reservas en construir las; división y subdivisión en grupos; emergencia de líderes espontáneos, y otras muchas posibilidades de interrelación y conflicto.

Esta multiplicidad de situaciones permite al alumno indistintamente, mantener su individualidad dentro del grupo, como fundirse en él, perdiéndola momentáneamente, ya que gracias al autocontrol -que nunca debe olvidarse en este tipo de trabajo- puede recobrarla en el momento que lo desee.

Hay que levantar la represión que, en cierto sentido, supone adaptarse a las limitaciones de una técnica de interpretación rigurosa, para que surja la participación emocional, sin la cual la comunicación no es posible.

Esto no quiere decir que haya que sumergirse en la emoción buscando meramente el propio placer, o la emoción de la emoción misma. Es cierto que en el contacto con el cuerpo del otro u otros hay una pérdida y confusión de los límites corporales, lo que produce una sensación de relajamiento y bienestar.

En este estado de semiabandono pueden aparecer en la memoria, de manera imprecisa, momentos vividos y olvidados, produciendo un cierto efecto catártico que propiciará el afloramiento de emociones y actitudes enquistadas y reprimidas por la armadura de las inhibiciones y los condicionamientos sociales.

Y es que el cuerpo no calla nunca. Ante la mirada o el contacto con los otros, está siempre emitiendo mensajes. Por otra parte, en una relación verbal es posible quedarse callado o disfrazar la verdad con otras palabras.

RITMO Y SONIDO

La búsqueda de un acuerdo por parte del grupo, pasa siempre por la producción de ritmos. Ritmos instrumentales, vocales o corporales, que se materializan golpeando el suelo, las paredes, los muebles o cualquier objeto que encuentren en el espacio de trabajo. Se produce así una investigación con el

sonido a partir del entorno, del propio cuerpo o del cuerpo de los otros. Los ritmos vocales suelen aparecer más tarde a causa de las inhibiciones.

Estos ritmos emergen poco a poco desde un caos sonoro, violento y generalmente agresivo. Son ritmos simples, primitivos, profundamente vivenciados a nivel corporal, a través de movimientos y de acciones dispares. Son ritmos repetitivos, obsesivos, ritmos que nos llevan a otros lugares y a otras épocas.

La comunicación no verbal no quiere decir comunicación *silenciosa*. Bien al contrario, en la voz existen innumerables posibilidades de sonido. Pero ésta es la segunda gran área de dificultad: el uso espontáneo de la voz. Las inhibiciones se mantienen en ella, una vez que se han superado ya en gran parte las corporales.

RITUAL

Según el trabajo evoluciona y van desapareciendo las inhibiciones iniciales, surgen de forma espontánea escenas rituales que evocan las que se realizaban en las sociedades primitivas.

Aparecen así, sin que nadie las proponga (recordemos que la palabra está erradicada) figuras y formas como el sacrificio ritual, la víctima propiciatoria, los combates rituales entre dos combatientes o dos bandos, a veces del mismo sexo, u otras veces agrupados en bandos bien diferenciados de mujeres y hombres; rituales iniciáticos de muerte y resurrección, que propician el desmembramiento de la víctima e incluso el canibalismo ritual.

Todo este ceremonial va siempre acompañado por ritmos, encantamientos, cantos y danzas... improvisados y totalmente espontáneos que son vividos intensamente por el grupo en plena comunicación colectiva.

A PARTIR DEL CAOS, CREAR EL ORDEN

Es el momento esperado para comenzar a identificar y estructurar estos rituales más trascendentes y universales, incorporando al trabajo hasta ahora absolutamente espontáneo el estudio del porqué de esos rituales, los mitos con ellos relacionados y su influencia fundamental en los orígenes del teatro.

EJERCICIOS DE COMUNICACION NO VERBAL

Estos ejercicios tienen como uno de sus principales objetivos devolver el contenido subjetivo y emocional que el personaje y la situación exigen. De esta forma se potencia la creación de personajes vivos, y no el resultado frío y mental surgido del análisis exclusivamente racional realizado por el actor. Por este único camino se corre el riesgo de convertir la interpretación en poco más que una mera información memorizada y estereotipada, construida a partir de las palabras del autor.

Los ejercicios pueden ser de dos tipos, los que pueden considerarse de *piel para afuera*, o sea, aquellos que ayudan a delimitar la situación del actor en el espacio; y los de *piel para adentro*, que permiten el reconocimiento de un espacio interior donde habitan sensaciones que aún no se han descubierto.

El trabajo repercute en ese espacio interior como una especie de ósmosis. Se trata de reconocer sensaciones para poder utilizarlas luego, comunicándote y experimentando con ellas.

Hay algunos puntos clave que señalamos a continuación, que deben considerarse como diferentes fases del proceso de ejercicios prácticos de comunicación no verbal.

NECESIDADES

Hay que contar con un espacio común de acción y comunicación adecuado, donde la actividad de cada uno pueda encontrarse y completarse, adaptándose a la de los otros.

Por otra parte se necesita introducir en ese espacio material abundante y diverso que será manipulado por los ejecutantes de la improvisación, como todo tipo de objetos de *atrezzo* entre los que debe contarse siempre con cuerdas y telas.

RELAJACION

El actor debe estar en estado creativo en todo momento de su trabajo. Debe saber crear el terreno propicio para percibir toda clase de sensaciones y las imágenes generadas a partir de ellas sin inhibiciones ni cortapisas.

Las crispaciones y tensiones indebidas son los peores enemigos del actor, aunque es muy difícil liberarse de ellas por completo, por estar siempre dispuestas a presentarse a la menor provocación. Sin embargo se puede aprender a reconocerlas y eliminarlas -al menos en cierto grado- quedando así más libres para poder expresar todo lo que surge del interior *dormido* del actor.

Dejar surgir lo irracional es una de las tareas que tiene que conseguir el alumno, para poder ser capaz de expresar todas las emociones que lleva dentro, pero al mismo tiempo, sintiendo que las controla, porque si no, no sería teatro.

Para el dominio del propio cuerpo, es necesario saber estar pasivo o activo a voluntad. Cuando hablamos de pasividad nos referimos al reposo muscular que nos llevará al reposo mental, dando lugar a un estado de receptividad. Se

trata de una pasividad voluntaria y consciente.

La relajación pasiva debe alternarse con la activa, lo que permite lograr un buen entendimiento cuerpo-mente y una mayor soltura en el movimiento para llegar a un máximo de eficacia con un mínimo de esfuerzo, meta máxima del trabajo del actor.

MOVIMIENTO CONTINUO

Debemos tratar de que surjan sin bloqueos las corrientes de energías, para que se establezca una relación directa entre la capacidad de percepción del actor y sus movimientos en el espacio común, donde se establecen relaciones con el entorno y los propios compañeros.

Tanto en los ensayos como en la representación final, el actor necesita reconocer la energía en él, y saber como usarla y recuperarla.

Los movimientos pueden ser suaves o bruscos, pero deben tener siempre ritmo, precisión y conciencia del espacio. Se diría que cuanto más energía gasta un actor, más se entrega a las sugerencias de su cuerpo, y más posibilidades de variación y matices va encontrando permanentemente a lo largo de sus movimientos. Es una fuerza positiva y un proceso, que termina revitalizándolo al final de la sesión de trabajo.

Recordemos que el movimiento continuo es un principio del T'ai Chi Chuan, que hoy en muchas escuelas de interpretación es considerado como una enseñanza fundamental para la educación del actor en el control y manejo de su propia energía.

RITMOS

El ritmo se reconoce inicialmente por la observación interna de la respiración propia y el sonido de los latidos del corazón. Posteriormente, el paso de la relajación al trabajo en el espacio se realiza por la capacidad de emitir sonidos que descubre en sí mismo cada uno de los alumnos. Los ruidos realizados por todos ellos bien con las manos, con los pies, golpeando suelo o paredes, o utilizando los diferentes objetos que están a mano en el espacio de trabajo, conducen al nacimiento de un ritmo común que estimula la unión del grupo.

La estructura espacial se modifica: diferentes ritmos nacen y quieren imponerse, hasta la aceptación de un ritmo único, que conduce a un clímax y se convierte en búsqueda del acuerdo a partir de ritmos más suaves.

Con estos enfrentamientos renacen tensiones agresivas, hasta que por sí mismas se diluyen y mueren en el silencio.

DE LA AGRESIVIDAD AL ACUERDO

La agresividad es consecuencia de un conflicto entre el deseo de afirmación para poder realizar la acción, y los obstáculos y vetos que encuentra dicha afirmación.

Favorecer la agresividad bajo una forma simbólica, que puede ser aceptada por todos sin grandes tensiones, es una fase indispensable para el desbloqueo del actor. Una vez aceptada automáticamente se suprimen por sí solas

B I B L I O G R A F I A

- *Gestalt therapy*, de S. Eerls. Penguin Books. London, 1973.
- *The actor and his body*, de L. Pisk. Harrap. London, 1975.
- *Environmental theater*, de R. Schechner. Hawthorn Book INC. New York, 1973.
- *Ur drama (The origins of theater)*, de Ernest Theodore Kirby. New York University Press. 1975.
- *Símbolos de transformación*, de C. G. Jung. Ed. Paidos.
- *Sacred dance*, de M. G. Wossian. Thames & Hudson London.
- *Teatro*, de Cesare Molinari. Arnoldo Mondadori Editore. Milán, 1972.
- *Mito y tragedia en la Grecia antigua (Caza y sacrificio en la Orestíada de Esquilo)*, de J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet. Editorial Taurus.
- *La danza en el mito y en la historia*, de Luis Bonilla. Biblioteca Nueva. Madrid, 1964.
- *La muerte de Dionisos (Los maestros de la antigüedad)*, de Marcel Etienne. Ed. Guadarrama.
- *Drama, script, theater and performances*, Drama Review nº 59. New York University. 1973.
- *Sobre la agresión, el pretendido mal*, de Konrad Lorenz. Siglo XXI Editores, S. A.

C U R R I C U L U M V I T A E

Adela Escartín nace en Gran Canaria. Estudia en París en el **Lycée Charles Dury**, y en Madrid en el **Instituto Escuela** de la Institución Libre de Enseñanza.

Inicia sus estudios teatrales en el **Real conservatorio de Música y Declamación** de Madrid, a la par que trabaja como actriz en compañías profesionales.

Marcha a Nueva York para ampliar su formación teatral en las escuelas de **Erwin Piscator** y **Stella Adler**. Estudia Dirección con **Lee Strasberg** y Actuación con **Ben Hari** (ex-miembro del **Teatro del Arte** de Moscú).

Se traslada a La Habana (Cuba) donde inicia una destacada labor como primera actriz en teatro, radio y televisión, durante más de veinte años.

En Cuba crea su propia escuela de teatro **Prado 260**, donde comienza su tarea como directora en el teatro de la misma escuela. Posteriormente se incorpora al **Conjunto Dramático Nacional** como primera actriz y directora. En la **Escuela Nacional de Arte**, imparte clases de Interpretación y Dirección Escénica.

Regresa a España en 1970, donde continúa su trabajo como actriz de teatro, cine y televisión. Ha sido profesora de Interpretación de la **Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza** de Madrid entre los años 1978 y 1983.