



**Seminario de Estudios Teatrales**

**El animal, el ángel y la escena**

*JEAN-MARIE PRADIER*



**Por una teatralidad menor**

*JOSE SANCHIS SINISTERRA*



**De la dramaturgia mediterránea y sus raíces**

*MIGUEL ROMERO ESTEO*

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA  
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA  
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA  
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

## **JEAN-MARIE PRADIER**

Marrakech -MÁROC- (1939)

*Profesor y Director del Departamento de Teatro de la Universidad PARIS 8. Doctor en Psicología y en Letras. Fue profesor de la Universidad de Estambul y de la Universidad de Rabat (Marruecos), Fundó en Uruguay el 'Teatro Laboratorio de Montevideo'. Es miembro permanente desde su fundación en 1979 por Eugenio Barba del 'International School of Theatre Anthropology' (ISTA). A partir de sus investigaciones sobre los 'Comportamientos Humanos Espectaculares', ha sido el fundador de una nueva disciplina creada en mayo de 1995 por la UNESCO: Etnoescenología. Entre sus publicaciones, cabe señalar:*

- Fánico, Fálico, Fático - Hacia una teoría neurocultural de los espectáculos vivos. *Publicación de la Universidad de Valencia, en imprenta.*
- «Ritología de las emociones», Conjunto Revista de Teatro Latinoamericano. *Casa de Las Américas, Cuba, n° 101, Julio-Diciembre 1995, pp. 3-10.*
- «Des arts de la vie à la vie comme art» en: Los Escenarios de Fin de Siglo: Teatro, Tecnología, obra colectiva, publicada por la Universidad Internacional Méndez Pelayo de Valencia.
- «Hacia una antropología teatral»: Maldoror, revista de la ciudad de Montevideo, *Teatro y Teoría, 17-18, Noviembre 1983, Marzo 1984: 27-34.*
- «El aprendizaje del actor visto desde una perspectiva neurobiológica»: Escénica, revista de teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1 - 4.5. 1983, pp. 10-17.

## **JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

Valencia (1940)

*Catedrático de Literatura Española de INB en 1966, actualmente en excedencia. Vinculado al teatro desde muy joven, fundó el Aula y el Seminario de Teatro de la Universidad de Valencia. Profesor del Instituto del Teatro de Barcelona, desde 1971 hasta hoy. Del mismo modo, en 1977 crea el Teatro Fronterizo de Barcelona, colectivo que dirige hasta la fecha; La leyenda de Gilgamesh, bajo su dirección y dramaturgia, fue el primer trabajo del grupo. Además de dirigir algunas de sus propias piezas, ha montado obras de Cervantes, Lope de Rueda, Molière, Racine, Shakespeare, Pirandello, Chejov, Strindberg, Brecht, Brossa y Beckett. Es autor de más de una treintena de textos teatrales, entre originales y dramaturgias. Algunos títulos:*

- TÚ, NO IMPORTA QUIÉN (1962) - LA NOCHE DE MOLLY BLOOM del Ulyses de James Joyce (1979) - ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES (1980) -EL RETABLO DE ELDORADO (1984) - ¡AY, CARMELA! (1986) - PERVERTIMIENTO y otros GESTOS PARA NADA (1991) - MISERO PRÓSPERO (1987 - 1992) - EL CERCO DE LENINGRADO (1989 - 1993) -DOS TRISTES TIGRES (1993) - MARSAL MARSAL (1994).

*Ha obtenido por su trabajo diversos premios, entre los que destacan el Premio Nacional de Teatro (1990) y el Premio Lorca (1991). En 1993 fue nombrado director artístico del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Un bloque importante de su dramaturgia se basa en el contraste entre teatralidad y narración, entre lo épico y lo teatral.*



**Seminario de Estudios Teatrales**

**El animal, el ángel y la escena**

*JEAN-MARIE PRADIER*



**Por una teatralidad menor**

*JOSE SANCHIS SINISTERRA*



**De la dramaturgia mediterránea y sus raíces**

*MIGUEL ROMERO ESTEO*

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA  
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA  
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA  
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**Edita:**  
**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**AULA DE TEATRO**  
**Seminario de Estudios Teatrales**  
Tfno.: 95 - 213 11 25 - 213 10 27. Fax: 95 - 213 14 53

**Director:**  
**Francisco J. Corpas Rivera**

**Coordinan:**  
**Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas**

Este décimo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 2 de junio de 1997 en la imprenta IMAGRAF de Málaga. Se realizó su presentación pública, el 3 de junio de 1997, dentro de los actos de la XXVII edición de la Feria del Libro de Málaga.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.134-6.221

Esta publicación puede ser reproducida, en todo o en parte, registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, por cualquier forma o por cualquier medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, con o sin el permiso previo del editor. En todos los casos debe informarse al editor del medio y lugar de difusión, haciéndose constar en su reproducción el título del texto, autor, editor, fecha y número del Cuaderno de Estudios Teatrales, enviándosele asimismo copia de dicha reproducción. Su incumplimiento responsabilizará legalmente a los reproductores.

---

## Introducción

---

Para una publicación del tipo de estos *Cuadernos de Estudios Teatrales*, el llegar a su número diez, el redondear su primera decena, es algo así como alcanzar la mayoría de edad. O como el vestirse de largo y presentarse en sociedad de las "niñas bien" de hace medio siglo.

Pues ya estamos en este número diez para evitar que como "las palabras son aire y van al aire", las palabras, los conocimientos, la sabiduría, la experiencia, la lógica, los saberes, las conclusiones, las reflexiones, las sapiencias y vivencias de tres maestros teatrales, pudieran haberse quedado en las sendas conferencias –magistrales, por cierto–, que tuvimos la suerte de degustar un reducido número de espectadores en la Sala Rossini de nuestro viejo –y joven a un tiempo– Teatro Cervantes.

La vocación de estos *Cuadernos*, creo, es la de conseguir que aquéllos que no pudieran o pudiesen –ya saben aquello de Corcuera o corcuese–, asistir personalmente a las conferencias, tengan la posibilidad de aprehender su magisterio a través de estas páginas.

Las distintas perspectivas, los diversos enfoques, los variados puntos de vista, los múltiples análisis, son los que vivifican el –nuestro– Teatro.

Destacar aquí las personalidades, los currículos, de Jean-Marie Pradier, de José Sanchis Sinisterra, o de nuestro Miguel Romero Esteo, a estas alturas del "show", me parece, por obvio, impropio por mi parte.

Quede, pues, su palabra, su verbo, –que en definitiva en Teatro es lo que vale, salvo honrosas excepciones para disfrute y regusto del lector de este décimo *Cuaderno de Estudios Teatrales*.

*Leo Vilar.*  
*Catedrático de Interpretación.*  
*Secretario de la Escuela Superior de Arte Drámatico de Málaga.*



*El animal, el ángel y la escena*

Jean-Marie Pradier

---

## L'animal, l'ange et la scène

---

La nomination de Jerzy Grotowski à la chaire d'anthropologie théâtrale spécialement créée pour lui au Collège de France, est particulièrement significative. D'une part, c'est bien la première fois que le théâtre est représenté dans cette institution prestigieuse fondée par François I<sup>er</sup> pour donner vie à l'idée de progrès et de recherche. Nommés par cooptation<sup>1</sup>, les professeurs du Collège de France sont libres des compromis inhérents à l'enseignement dans les facultés.<sup>2</sup> L'ouverture d'esprit et l'interdisciplinarité caractérisent leur démarche. D'autre part, la leçon inaugurale que Grotowski a prononcée le lundi 24 mars, au Théâtre des Bouffes du Nord a traité de la question princeps du spectacle vivant telle qu'elle se pose aujourd'hui: "La 'lignée organique' au théâtre et dans le rituel". Dans l'euphorie du développement technologique et l'irruption d'un monde d'images virtuelles séduisantes, le commentaire sur le théâtre accuse parfois une étrange négation de ce qui en fait l'essentiel: le rapport vivant, organique, charnel, immédiat entre des personnes rassemblées en un lieu sans médiation machinique d'aucune sorte, afin de vivre en temps réel un événement total. Parler de "lignée organique" revient à découvrir l'envers de ce que dissimule l'intellectualisation abusive du phénomène théâtral et le culte des images scéniques. Cela consiste aussi à poursuivre le mouvement qui a pris forme dans les arts du spectacle vivant depuis une centaine d'années autour d'une interrogation sur la nature de l'Homme. Le thème

de la leçon inaugurale de Jerzy Grotowski au Collège de France, fait penser à celle qu'a prononcée Lévi-Strauss en 1960:

« L'anthropologie, même sociale, se proclame solidaire de l'anthropologie physique, dont elle guette les découvertes avec une sorte d'avidité. Car même si les phénomènes sociaux doivent être provisoirement isolés du reste et traités comme s'ils relevaient d'un niveau spécifique, nous savons bien qu'en fait et même en droit l'émergence de la culture restera pour l'homme un mystère tant qu'il ne parviendra pas à déterminer, au niveau biologique, les modifications de structure et de fonctionnement du cerveau, dont la culture a été simultanément le résultat naturel et le mode d'appréhension »

C'est par une série "d'humiliations" successives, selon le mot de Freud, que l'espèce humaine a accédé à une meilleure connaissance de sa nature paradoxale. La redécouverte de son animalité en est une. La cohabitation harmonieuse de son animalité et de sa spiritualité reste l'entreprise la plus ardue, mais aussi celle à laquelle le spectacle vivant est le plus en mesure de contribuer. Grotowski à Florence en 1985:

1 Jerzy Grotowski a été élu à l'initiative de Marc Fumaroli, professeur au Collège de France et membre de l'Académie française

2 Dans une lettre en date du 19 février 1873 adressée à Madame Raffalovich, Claude Bernard, Professeur au Collège de France rend compte de la raison pour laquelle il a voulu rappeler l'historique de cette institution dans le cours qu'il vient d'y donner : "...pour répondre à certaines idées fausses et prouver qu'il n'y a aucune comparaison à établir entre l'enseignement de la Médecine au Collège de France (sic) et celui d'une faculté de médecine. Le premier n'a d'autre préoccupation que la science pure, le second ne peut s'isoler au point de vue professionnel." Claude Bernard : Lettres parisiennes 1869-1878, Jacqueline Sonolet et Fondation Marcel Mérieux, 1978, p. 109

---

## El animal, el ángel y la escena

---

La designación de Jerzy Grotowski como cate-drático de antropología teatral -puesto especialmente creado para él en el *Collège de France*- es peculiarmente significativo. Por una parte, se trata sin duda de la primera vez que el teatro queda representado en esta prestigiosa institución fundada por Francisco I para dar vida a la idea del progreso y del estudio. Nombrados por votación interna, los profesores del *Collège de France* no están sujetos a esos compromisos propios de la Enseñanza en las Facultades. La apertura de ideas y la interdisciplinaridad caracterizan su funcionamiento. Por otra parte, la lección inaugural que Grotowski pronunció el pasado lunes, 24 de marzo en el *Théâtre des Bouffes du Nord* trató sobre la cuestión *princeps* del espectáculo vivo, tal y como se plantea hoy en día: "La línea orgánica en el teatro y en el ritual". Dentro de la euforia del desarrollo tecnológico y la irrupción de un mundo de imágenes virtuales seductoras, el comentario sobre el teatro acusa, a veces, una extraña negación de lo que es esencial en sí: la relación viva, orgánica, carnal e inmediata entre dos personas reunidas en un lugar, sin que medie mecanismo de ningún tipo, con el propósito de vivir, en tiempo real, un acontecimiento total. Hablar de "línea orgánica" equivale a descubrir el reverso de aquello que oculta la intelectualización abusiva del fenómeno teatral y el culto de las imágenes escénicas. Consiste también en continuar el movimiento que tomó forma en las artes del espectáculo vivo hace más de cien años en torno a una cuestión sobre la naturaleza del hombre. El tema de la lección inaugural de Jerzy Grotowski en el *Collège de France* nos hace pensar en la que pronunció Lévi-Strauss en 1960:

"La antropología -incluso la social- se proclama solidaria de la antropología física, cuyos descubrimientos acecha con una especie de avidez. Pues, incluso si los fenómenos sociales deben ser provisionalmente aislados del resto y tratados como si dependieran de un nivel específico, sabemos muy bien que, de hecho e incluso en derecho, la emergencia de la cultura seguirá siendo para el hombre un misterio en tanto no consiga determinar -a nivel biológico- las modificaciones estructurales y funcionales del cerebro, cuyo resultado natural y modo de aprehensión ha sido, simultáneamente, la cultura"

A partir de una serie de "humillaciones" sucesivas -según el término empleado por Freud- la especie humana ha tenido acceso a un mejor conocimiento de su paradójica naturaleza. Una de ellas es el nuevo descubrimiento de su vida animal. La cohabitación armoniosa de su animalidad y de su espiritualidad sigue siendo la empresa más ardua pero también aquella en la que el espectáculo vivo contribuye en mayor medida. Grotowski en Florencia en 1895:

"Así, pues, es como si existiera la presencia - en ambos extremos de un mismo registro- de dos polos diferentes: el del instinto y el de la consciencia. Normalmente nuestra tibieza cotidiana hace que nos encontremos entre los dos y, así, no somos ni plenamente animales ni plenamente humanos; nos movemos de manera confusa entre ambos. Pero en las ver-

*“Alors il y a comme la présence, aux deux extrémités d’un même registre, de deux pôles différents: celui de l’instinct et celui de la conscience. Normalement notre tiédeur quotidienne fait que nous sommes entre les deux, et nous ne sommes ni pleinement animal ni pleinement humain, on est mû de manière confuse entre les deux. Mais dans les vraies techniques traditionnelles et dans les vrais “performing arts”, ce sont les deux pôles extrêmes qu’on tient en même temps. Ca veut dire “être dans le commencement”, “être debout dans le commencement”. Le commencement c’est toute votre nature originelle, présente maintenant, ici. Votre nature originelle avec tous ses aspects divins ou animaux, instinctuels et passionnels. [...] C’est cette tension entre les deux pôles qui donne une contradictoire et mystérieuse plénitude.”<sup>3</sup>*

Le 24 mars 1997, Jerzy Grotowski s’est présenté comme un “artisan des comportements humains métaquotidiens”. Dans le cadre d’une recherche entreprise depuis des décennies, le terme “organique” se réfère au substrat vivant à partir duquel s’élabore la “verticalité”. Alors que le sens de l’expression “comportement naturel”, est confondu la plupart du temps avec ce qui est socialement acceptable, l’organicité est la chair de l’esprit. Pour mon tempérament, a-t-il déclaré peu avant de conclure, la chose essentielle a été que ce que l’on fait ne soit pas l’œuvre contre la nature, mais l’œuvre qui décolle de la nature, comme un avion d’une piste. La métaphore, dont il a prié

qu’on l’excuse, est trompeuse pour qui la prendrait au pied de la lettre dans un esprit d’ingénieur de l’aéronautique. De fait, la quête de la verticalité, caractéristique des travaux entrepris par Grotowski et poursuivis au Workcenter de Pontedera, ne s’opère pas au prix d’une rupture avec l’organicité. Elle est tension entre deux pôles, l’un profondément archaïque, fondamentalement biologique, l’autre infiniment subtil et aux frontières inconnues. Lors de ses visites préliminaires aux professeurs du Collège de France, Grotowski s’était entretenu avec Bernard Frank, titulaire de la chaire de civilisation japonaise et aujourd’hui disparu.<sup>4</sup> “Je travaille sur la verticalité”, lui avait-il dit, sans doute quelque peu ennuyé d’être si peu clair. “C’est évident”, lui avait répondu le spécialiste du bouddhisme.

## L’animal, le chamane & l’acteur

L’Homme est apparu sur une terre déjà peuplée d’animaux depuis des millions d’années. Animal parmi les animaux, son intelligence lui a permis de composer avec les autres espèces. Par la ruse ou la force il a su se protéger des plus agressives, se nourrir des autres, s’en vêtir, utiliser les parties du corps animal comme matériau: os, écailles, poils, corne des bois, dents, soies, plumes, musc, graisse... l’animal et son corps occupe toutes les étagères d’un bazar où l’on trouve de tout, depuis des outils jusqu’aux bijoux. Après avoir appris à le domestiquer, l’homme a utilisé l’énergie animale et son psychisme: animal de trait, animal de compagnie. L’un travaille comme un esclave, l’autre comble le besoin d’affection. L’animal occupe et nourrit l’imaginaire humain sous les formes les plus diverses.<sup>5</sup> Il

3 Jerzy Grotowski: «Tu es le fils de quelqu’un», Europe, *Le théâtre - Ailleurs autrement* - n° 726, octobre 1989, pp. 19-20. Version française rédigée par l’auteur d’après la transposition italienne de Renata Molinari, en collaboration - pour la traduction française - avec Jean et Marie-Noëlle Pastureau. «Tu es le fils de quelqu’un» est basé sur la conférence donnée au cabinet Vieusseux de Florence le 15 juillet 1985, et publiée, en 1986 dans *Linea d’Ombra* en Italie et, en 1987, aux USA dans *The Drama Review*

4 Bernard Frank : Leçon inaugurale faite le 29 février 1980 : civilisation japonaise, Collège de France, 1980

5 Des bêtes et des hommes. Le rapport à l’animal: un jeu sur la distance. Textes réunis et présentés par Bernadette Lizet et Georges Ravis-Giordani, [Actes du 118<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Pau en 1993], éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995

daderas técnicas tradicionales y en los auténticos *performing arts* éstos son los dos polos extremos que se tocan a un mismo tiempo. Eso quiere decir “estar en el comienzo”, “estar de pie en el comienzo”. El comienzo es toda vuestra naturaleza original, presente aquí, ahora. Vuestra naturaleza original con todos sus aspectos divinos o animales, instintivos y pasionales [...] Es esa tensión entre los dos polos la que produce una contradictoria y misteriosa plenitud”.

El veinticuatro de marzo de 1997, Jerzy Grotowski se presentó como un “artesano de los comportamientos humanos metacotidianos”. En el cuadro de una investigación emprendida desde hace decenios, el término “orgánico” se refiere al substrato vivo a partir del cual se elabora la “verticalidad”. Mientras que el sentido de la expresión “comportamiento natural” se confunde la mayoría de las veces con lo que es socialmente aceptable, la *organicidad* es la carne del espíritu. Por mi carácter, -declaró poco antes de finalizar- lo esencial ha sido que lo que se haga no sea la obra contra la naturaleza sino la obra que despega de la naturaleza, como el avión de una pista. La metáfora -por la que pidió disculpas- resulta engañosa para quien la quiera tomar al pie de la letra, en el sentido de un ingeniero aeronáutico. De hecho, la búsqueda de la verticalidad, característica de los trabajos emprendidos por Grotowski y continuados en Workcenter de Pontedera, no opera a costa de una ruptura con la organicidad. Es tensión entre dos polos, un profundamente arcaico, fundamentalmente biológico, el otro infinitamente sutil y en fronteras desconocidas. A raíz de sus visitas preliminares a los profesores del *Collège de France*, Grotowski había conversado con Bernard Frank, titular de la cátedra de civilización japonesa, hoy desaparecido: “Yo trabajo en verticalidad”, le había dicho, sin duda un

tanto aburrido de ser tan poco explícito. “Es evidente” le respondió el especialista en budismo.

#### *El animal, el chamán y el actor*

El hombre apareció en una tierra poblada de animales desde hacía ya millones de años. Animal entre los animales, su inteligencia le permitió inventar con las otras especies. Por la astucia o por la fuerza supo protegerse de los más agresivos, alimentarse de los demás, vestirse de ellos, utilizar las partes del cuerpo animal como materia: huesos, escamas, pelos, astas, dientes, cerdas, plumas, músculos, grasa... el animal y su cuerpo ocupan todos los estantes de un vasar en el que se encuentra de todo, desde utensilios hasta joyas. Después de haber aprendido a domesticarlo, el hombre utilizó la energía del animal y su psiquis: animal de tiro, animal de compañía. Uno trabaja como un esclavo, el otro colma su necesidad de afecto. El animal ocupa y alimenta la fantasía humana bajo las formas más diversas. Se presenta bajo la

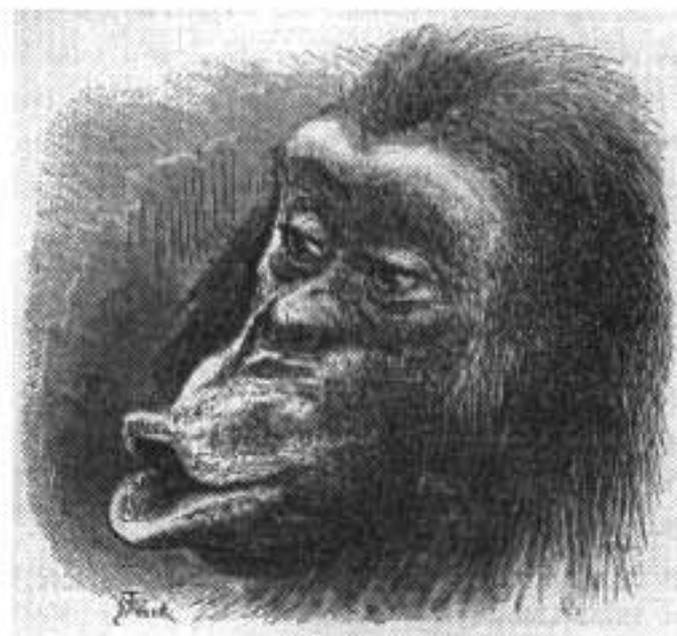


Foto 1

apparaît sous les traits de dieux ou de monstres, symbole ou sorcier dont on tire une pharmacopée puissante. Enfin, la vitalité, les formes et le comportement de l'animal ont provoqué une extraordinaire émulation parmi ceux et celles qui dans l'espèce humaine savent avec leur corps produire des formes en mouvement pour le plaisir des autres ou leur propre satisfaction.

## L'animal, la religion et l'art

Il n'est pas étonnant que l'animal soit présent dès les premières manifestations de l'art et de la religion. Les peintures rupestres attestent de l'association du monde animal aux pratiques magiques du paléolithique. Le rapprochement récemment esquissé entre ces rituels et l'univers chamanique met en évidence l'importance des transformations zoomorphiques et des références à l'animalité en tant que principe de vie.<sup>6</sup> Les cultures humaines les plus diverses ont inventé des créatures composites, parfois appelées anthropozoomorphes, théranthropes (théra: gibier; anthropos: être humain) possédant des pouvoirs hors du commun et parfois sorciers. Ce thème apparaît dès l'Aurignacien. Sur des plaques d'ivoire sculpté sont représentés des êtres composites mi-bison mi-humain - comme dans l'abri de Geissenklösterle en Allemagne - ou le personnage connu sous le nom de "Petit Sorcier à l'arc musical" de la grotte des Trois-Frères en Ariège dont la tête est celle d'un bovidé aux cornes effilés et le corps celui d'un être humain de sexe mâle.

Les chamanes étudiés de nos jours par les ethnologues ont aussi pour fonction d'assurer la bonne

marque des échanges entre humains et animaux. Ils stimulent la procréation des uns et des autres, en obligeant les humains à des "jeux" rituels comme la lutte et la danse qui reposent sur l'imitation des conduites animales ayant trait au combat et à l'accouplement. Danse et gestualité fondent la relation entre le monde des humains, le monde animal, les forces telluriques et le monde des esprits, comme le remarque Roberte Hamayon, spécialiste du chamanisme sibérien: "La gestualité est on le sait, le mode de communication par excellence entre des êtres qui n'ont pas de langage commun, ce qui est forcément le cas de ceux qui appartiennent à des espèces différentes, les humains et les esprits animaux par exemple".<sup>7</sup> Le comportement spectaculaire hautement organisé du chamane - malgré son apparence parfois incohérente aux yeux du profane - prélude l'activité de cet autre intermédiaire entre le monde imaginaire et le monde "réel" qu'est l'acteur. Examinant les causes toutes naturelles de l'art poétique, Aristote note que animal parmi les animaux, l'Homme se différencie des autres espèces parce qu'il est particulièrement enclin à "représenter" *mimēisqai* [mimesthai], verbe qui signifie également "imiter".<sup>8</sup> Précisément, les imitations animales - et son animalisation - constituent l'un des aspects caractéristiques de la conduite rituelle du chamane. Imitation de cervidés en rut "mouvements de bras déployés en ailes, déhanchements, sautilllements imités des grands oiseaux en parade nuptiale émaillent ces danses. L'imitation animale est également présente dans les chants qui accompagnent ces danses ou alternent avec elles, à la fois par les sons onomatopéiques qui évoquent les appels amoureux de ces espèces, et par le contenu des paroles ("trottons du trot de l'élan, trottons du trot du renne").<sup>9</sup>

6 Es de la préhistoire - Transe et magie dans les grottes ornées, Seuil, 1996.

7 Roberte Hamayon : *En guise de postface: qu'en disent les esprits*, Cahiers de Littérature Orale, n°35, INALCO, 1994, p.209

8 *La Poétique*, 48b,6

9 Roberte Hamayon : "Le jeu de la vie et de la mort, enjeu du chamanisme sibérien", *Diogène*, n°158 "Chamanes et chamanisme au seuil du nouveau millénaire", Avril-juin 1992, p. 71

aparición de dioses o de monstruos, símbolo o brujo del que se saca una poderosa farmacopea. Finalmente, la vitalidad, las formas y el comportamiento del animal provocaron una extraordinaria emulación entre aquellos y aquellas que, en la especie humana, sabían producir con sus cuerpos formas en movimiento para solaz de los demás o para satisfacción propia.

### *El animal, la religión y el arte*

---

No es de extrañar que el animal aparezca representado desde las primeras manifestaciones del arte y de la religión. Las pinturas rupestres dan testimonio de la asociación del mundo animal a las prácticas mágicas del paleolítico. La relación, recientemente apuntada, entre esos rituales y el universo chamánico pone en evidencia la importancia de las transformaciones zoomórficas y la de las referencias a la animalidad, en tanto que principio de vida. Las más diversas culturas humanas inventaron criaturas compuestas, llamadas a veces antropozoomorfas, terántropas (de *thera*, caza y *anthropos*, hombre) que poseían poderes fuera de lo común y, a veces, brujos. Este tema aparece desde el periodo Auriñaciense. Esculpidos en placas de marfil aparecen representados seres compuestos mitad bisonte, mitad hombre, como en el abrigo de Geissenklösterle, en Alemania, o el personaje conocido con el nombre de "pequeño hechicero con arco musical" de la gruta de los *Tres hermanos* en Ariège cuya cabeza es la de un bóvido con cuernos afilados y cuyo cuerpo es el de un ser humano de sexo masculino.

Los chamanes estudiados en nuestros días por los etnólogos tienen también por misión asegurar la buena marcha de los intercambios entre humanos y animales. Estimulan la procreación de unos y otros obligando a los humanos a "juegos" rituales como la lucha y la danza que se apoyan en la imitación de las

conductas animales relativas a la lucha o a la cópula. Danza y gesticulación conforman la relación entre el mundo de los hombres, el mundo animal, las fuerzas telúricas y el mundo de los espíritus, como observa Roberte Hamayon, especialista en chamanismo siberiano: "Sabemos que la gesticulación es el modo de comunicación por excelencia entre aquellos seres que no poseen un lenguaje común, lo que, forzosamente es el caso de aquellos que pertenecen a especies diferentes, los hombres y los espíritus animales, por ejemplo". El comportamiento espectacular, perfectamente organizado del chamán -a pesar de su apariencia, incoherente, a veces, a los ojos del profano- prelude la actividad de ese otro intermediario entre el mundo imaginario y el mundo "real" que es el actor. Examinando las causas completamente naturales del arte poético, Aristóteles anota que el animal entre los animales, el hombre, se diferencia de las otras especies porque es particularmente propenso a "representar" mimeisqai [mimesthai], verbo que significa, igualmente, "imitar". Precisamente, las imitaciones animales -y su animalización- constituyen uno de los aspectos característicos de la conducta ritual del chamán. Imitación de cérvidos en celo, movimientos de brazos desplegados en alas, contoneos, saltitos que imitan a las grandes aves en parada nupcial adornan estas danzas. La imitación animal está igualmente presente en los cánticos que acompañan estas danzas -o alternan con ellas a la vez - mediante los sonidos onomatopéyicos que evocan las llamadas amorosas de esas especies y por el contenido de las palabras ("trotamos con el trote del alce, trotamos con el trote del reno"). Para R. Hamayon: "Los actos del chamán permiten que se reencuentren los mundos compañeros del intercambio vital." El actor-danzante según Eugenio Barba, o el "actor-santo", el *performer*, el *doer*, según Jerzy Grotowski hacen que se reencuentre lo que es arcaico en nosotros y lo que está elaborado simbólicamente, lo que es animal y lo

Pour R. Hamayon: "Les actes du chamane font se rencontrer les mondes partenaires de l'échange vital."<sup>10</sup> L'acteur-danseur selon Eugenio Barba, ou "l'acteur-saint", le "performer", le "doer" selon Jerzy Grotowski font se rencontrer ce qui est archaïque en nous et ce qui est élaboré symboliquement, ce qui est animal et ce qui est proprement humain. Les deux, l'acteur-danseur et le chamane ne peuvent "représenter" que dans la mesure où il ont reconquis leur bios, c'est-à-dire l'intégrité de leur être physique et spirituel.

## Du côté des Grecs

L'histoire des spectacles vivants est empreinte de la relation de l'humanité à l'animal. Avant d'effectuer un survol de l'héritage grec, il n'est pas inutile de rappeler que lorsque progressivement se sont organisées les célébrations qui ont conduit aux concours de poésie, à l'émergence de la tragédie et à son plein développement, le monde animal et le monde humain étaient étroitement associés dans l'imaginaire sacré, la réflexion des philosophes et les pratiques profanes. Tous deux, l'humain et l'animal relèvent de la vie. Pour Platon: "Pan o ti per an metasch tou zhn zoon an legoito orqotata: Tout être qui a vie peut être justement appelé Zoon [Zoon]". *zografia zoographia* désignait l'art de peindre. Le *zografos zoographos* était le peintre, qui décrivait, représentait et traçait le vivant. Aristote utilise indifféremment le même terme pour l'homme et l'animal: "Wspër kai teleiwoqen beltiston tvn zwwn anqrwpos estin, outw kai cwrisqen nomou kai dikhs ceiriston pantwn Aristote: "De même que l'homme accompli est le meilleur des animaux, ainsi, lorsqu'il est privé de loi et de justice, il est le pire de tous." Depuis 1740 le mot zoographie, suivi en 1750 du terme zoologie indique dans le vocabulaire savant la

consommation de la coupure qui s'est opérée dans ce que Konrad Lorenz nomme "le fleuve du vivant".

Nous savons que la diversification des genres tragiques, dithyrambiques et comique s'est faite progressivement au cours de la deuxième moitié du VI<sup>ème</sup> siècle. La tragédie venant du dithyrambe pour Aristote, la plupart des historiens modernes qui se réfèrent à la théorie du philosophe considèrent ce genre dramatique comme "le chant pour la mort du bouc". L'étymologie des représentations données par ceux que l'on appelle tragôdoi - ceux qui chantent pour le bouc - souligne la place de l'animal dans le culte de Dionysos. L'invention de l'acteur - hypocritès - par Thespis, est par ailleurs datée aux alentours des années 534, lorsque celui-ci joua pour la première fois le rôle principal dans un drame qu'il représentait aux Dionysies de la cité, sous Pisistrate, dans un concours dont un bouc était le premier prix.

Si les actes du chamane font se rencontrer les mondes partenaires de l'échange vital par évocation de l'animal et de la sexualité, les fêtes dionysiaques associaient culte phallique et animalité au cours de deux manifestations: le *kwsmos Kômos* et la pompe. Le *kômos* désigne un cortège de gens à l'ivresse religieuse, parcourant bruyamment les rues en dansant et en chantant, ornés de feuillage, déguisés au point qu'on compare le tout à un défilé de carnaval.<sup>11</sup> Le *kômos* tenait aussi du banquet bien arrosé. La Pompe était autrement solennelle avec ses notables suivis des victimes et des porteurs d'offrandes. Un texte nostalgique de Plutarque, qui se plaint du luxe étouffant des cérémonies, évoque le bon vieux temps: "la fête des Dionysies était célébrée démocratiquement et dans la gaieté: une amphore de vin, des sarments, quelqu'un tirait un bouc, un autre

10 o.c. 1992, p. 74

12 ► 11 Paulette Ghiron-Bistagne : Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique, Les Belles Lettres, 1976, p.216

que es propiamente humano. Los dos, el actor-danzante y el chamán sólo pueden “representar” en la medida en que han reconquistado su *bios*, es decir, la integridad de su ser físico y espiritual.

### Del lado griego

La historia de los espectáculos vivos está sacada de la relación existente entre el hombre y el animal. Antes de efectuar un recorrido por la herencia griega, sería útil recordar que, cuando, progresivamente, se fueron organizando las celebraciones conducentes a los concursos de poesía, a la aparición de la tragedia y a su pleno desarrollo, el mundo animal y el mundo humano se encontraban estrechamente asociados en la ficción sagrada, la reflexión de los filósofos y las prácticas profanas. Ambos, hombre y animal, dependen de la vida. Para Platón “Pan o ti per an metasch tou zhn zvon an legoito orqotata: Todo ser vivo puede ser llamado, ciertamente, Zvon



Foto 2

[Zoon]”. *zvgrafia* (zoografía) designaba el arte de pintar. El *zvgrafos* (zoógrafo) era el pintor, el que describía, representaba y pintaba lo que tenía vida. Aristóteles utiliza indistintamente el mismo término para el hombre y para el animal: “*Wspër kai teleiwqen beltiston tvn zwwn anqrwpos estin, outw kai cwrisqen nomou kai dikhs ceiriston pantwn*. Aristóteles: “De igual modo que el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, cuando se ve privado de ley y de justicia, se convierte en el peor de todos.” Desde 1740, la palabra *zoografía*, seguida en 1750 del término *zoología*, indica en el vocabulario erudito la consumación de la escisión que se produjo en lo que Konrad Lorenz denomina “el río de lo vivo”.

Sabemos que la diversificación de los géneros trágico, ditirámico y cómico se realizó progresivamente en el transcurso de la segunda mitad del siglo VI. Procedente la tragedia del ditirambo, según Aristóteles, la mayor parte de los historiadores modernos al referirse a la teoría del filósofo consideran el género dramático como “el canto por la muerte del macho cabrío”. La etimología de las representaciones llevadas a cabo por los llamados *tragôdoi* -los que cantan por el macho cabrío- subraya el lugar que ocupa el animal en el culto a Dionisos. Por otra parte, la invención del actor (*hipócrites*) por parte de Tespis data en torno al año 534, cuando éste interpretó, por primera vez, el papel principal en un drama que representaba en las Dionisíadas de la ciudad, bajo Pisistrato, en un concurso en el que el primer premio era un macho cabrío.

Si los actos del chamán hacen que se encuentren los mundos compañeros del intercambio vital mediante la evocación del animal y de la sexualidad, las fiestas dionisíacas asociaban culto fálico y animalidad en el transcurso de dos manifestaciones: el *kwmos* (*kômos*) y la pompa. El *kômos* designa un

suivait portant une corbeille de figues, puis venait le fallois phallus. Mais maintenant on méprise et on supprime tout cela. Ce sont les objets d'or qui défilent, des vêtements luxueux, des chars attelés, des masques". L'amphore de vin, le panier de figues et le bouc étaient les prix destinés aux vainqueurs dans les concours de comédie et de tragédie. C'est cette procession majestueuse qui lors des Grandes Dionysies conduisait la statue du dieu du sanctuaire d'Eleuthères au théâtre d'Athènes. La pompe avait sa forme burlesque - la pompeia - qui donnait lieu aux excès de toutes sortes, d'autant que les participants masqués et déguisés bénéficiaient de l'impunité que donne l'anonymat et la foule. Les peintures de vase offrent le spectacle joyeux et débridé de ces défilés orgiaques, tout à la gloire de la vigne et du phallus de belle dimension, outrageusement orgueilleux et ostensiblement porté par de joyeux drilles obscènes tandis que les animaux qui les accompagnent affichent eux aussi d'énormes sexes. La comédie a pris forme à partir de ces manifestations joyeuses et fertiles en en gardant les attributs les plus significatifs. Les acteurs comiques porteront phallus et testicules gigantesques, de même que la tunique rembourrée des kômastes corinthiens deviendra le costume de scène habituel. Les scènes peintes sur les vases mêlent aux humains des personnages mythologiques qui se situent entre l'homme et l'animal: les satyres - "faunes" et "sylvoains" chez les latins -, et les silènes qui parfois leur ressemblent. Compagnons du dieu, les satyres doués d'une puissance sexuelle exceptionnelle sont prompts à traquer qui pourrait la satisfaire. Leur rôle rendu possible par leur double nature est celui d'un médium. *Commentaire de Jean-Pierre Vernant (1990):*

*"Dans ces scènes de l'idole au masque [Dionysos], de face ou de profil, des femmes figurent de façon*

*constante. [...] Le seul élément mâle qui apparaisse dans ce type d'imagerie est constitué par les satyres. Pour aborder l'étrangeté de ce dieu différent des autres, les femmes n'ont donc pas à dépouiller leur état de créature humaine [...] Au contraire, pour se retrouver de plain-pied avec Dionysos, les êtres masculins doivent cesser d'être entièrement des hommes; il leur faut basculer du côté bestial, comme si, dans le cas du mâle, l'altérité radicale qu'incarne l'idole au masque ne pouvait être atteinte, dans l'imaginaire des grecs, que sous la forme d'une sortie de l'humain, d'un ensauvagement, total ou partiel."<sup>12</sup>*

*C'est vers 560 qu'eurent lieu à Athènes les premiers "kômoi pour Dionysos". Dans ces festins solennels accompagnés de chants et de danses, la troupe des satyres dionysiaques exécutait des danses frénétiques sur le mode phrygien. Un kômos banquet célébrant le poète vainqueur, succédait au kômos chœur chanté et dansé pour Dionysos. Certains érudits voient dans ces "hommes-boucs" du premier kômos l'origine de la tragédie bien que les deux drames satyriques qui nous ont été conservés montrent que le genre ne pouvait que vite s'épuiser en raison du peu de liberté que lui accordait sa seule fonction d'évocation du dieu.*

## Animal, danse et théâtre

*Les animaux dansent, remarquait Sir Maurice Bowra au cours d'un colloque d'éthologie, l'homme danse aussi, et probablement depuis le début de l'antiquité.<sup>13</sup> Présent dans les manifestations rituelles et festives depuis toujours, l'animal a accompagné les pratiques spectaculaires*

12 Jean-Pierre Vernant: *Figures, idoles, masques, Conférences essais et leçons du Collège de France*, Julliard, 1990, p. 213-214

13 Sir Maurice Bowra: *"La danse, l'art dramatique et la parole", Le comportement rituel chez l'homme et l'animal, sous la direction de Julian Huxley [Ritualization of Behaviour in Animals and Man], Gallimard, 1971, p. 217*

cortejo de gentes, con embriaguez religiosa, que recorre ruidosamente las calles bailando y cantando, adornadas con hojas, disfrazadas, hasta tal punto, que se compara el conjunto, con un desfile de carnaval. El *kômos* tenía mucho de banquete bien regado de vino. La pompa era solemne de otro modo, con sus notables seguidos de las víctimas y de los portadores de ofrendas. Un nostálgico texto de Plutarco -que se queja del lujo asfixiante de las ceremonias- evoca el buen tiempo pasado: “las fiestas dionisiacas se celebraban popularmente y en plena alegría: un ánfora de vino, sarmientos, alguien tiraba de un macho cabrío, seguía otro llevando una cesta de higos, luego venía el fallos (falo). Pero ahora se desprecia y se suprime todo eso. Son objetos de oro los que desfilan, lujosas vestimentas, carros enjaezados, máscaras”. El ánfora de vino, el cesto de higos y el macho eran los premios destinados a los vencedores en los concursos de comedia y de tragedia. Es esa procesión majestuosa la que, con motivo de las grandes dionisiadas, conducía la estatua de dios del santuario de Eleuterres al teatro de Atenas. La pompa tenía su forma burlesca - *la pompeia*- que daba lugar a excesos de todas clases por cuanto los participantes, enmascarados y disfrazados, gozaban de la impunidad que otorga el anonimato y el gentío. El decorado de vasijas ofrece el espectáculo alegre y desenfrenado de aquellos desfiles orgiásticos en honor de la vid y del falo de grandes dimensiones, denostadamente orgulloso y ostensiblemente llevado por alegres jaraneros obscenos mientras que los animales que les acompañan también ostentan, por su parte, enormes sexos. La comedia se formó a partir de esas manifestaciones alegres y fértiles conservando los atributos más significativos. Los actores cómicos llevarán (en adelante) falos y testículos gigantesco lo mismo que la túnica almohadillada de los *komastes* corintios se convertirá en el traje de escena habitual. Las escenas pintadas en las vasijas entremezclan a humanos y a personajes mitológicos

que se sitúan entre el hombre y el animal: los sátiros (los “faunos” y “silvanos” de los latinos) y los silenos, que a menudo se les parecen. Compañeros del dios, los sátiros, dotados de una potencia sexual excepcional, están prestos a acosar a quien pueda satisfacerla. Su papel, hecho posible por su doble naturaleza, es el de un médium. Comentario de Jean-Pierre Vernant (1990):

“En esas escenas del ídolo enmascarado [Dionisos], de frente o de perfil, aparecen, repetidamente, mujeres. [...] El único elemento masculino que a parece en ese tipo de imaginería está representado por los sátiros. Para abordar la extrañeza de ese dios diferente a los demás, las mujeres no deben despojarse de su condición de criatura humana [...] Por el contrario, para encontrarse al mismo nivel con Dionisos, los seres masculinos deben dejar de ser totalmente hombres; les es preciso decantarse hacia el lado animal, como si, en el caso del macho, la alteridad radical que encarna el ídolo enmascarado no pudiera alcanzarse en la ficción de los griegos, sino bajo la forma de una salida de lo humano, de un ensalvajamiento, total o parcial.”

Fue hacia el año 560 cuando tuvieron lugar en Atenas los primeros banquetes dionisiacos. En aquellos solemnes festines acompañados de cantos y de danzas, la trupe de sátiros dionisiacos realizaba danzas frenéticas al estilo frigio. Un *komos-banquete* que honraba al poeta vencedor, seguía al *komos-coro* cantado y bailado para Dionisos. Algunos eruditos ven en esos “hombres-cabra” del primer *komos* el origen de la tragedia aunque los dos dramas satíricos que se nos han conservado muestran que el género tenía que agotarse rápidamente a tenor de la escasa libertad que le concedía su única función de evocación divina.

dans leur évolution - essentiellement la danse -, jusqu'au moment où la séparation culturelle et sociale des genres l'a relégué en milieu rural du côté des traditions. Les cultes zoomorphiques mycéniens et ioniens ont semble-t-il évolué en réjouissances populaires au cours desquelles se donnaient à voir des danseurs déguisés en animaux. Vases peints, statuettes, amphores montrent des hommes à tête d'âne, à tête de taureau, à tête de coq ou d'autruche en pleine action. Pollux (IV, 103) et Athénée (XIV, 629 f) nous parlent d'une danse où l'on imitait toute sorte d'animaux: le *morphasmos*. Paulette Ghiro-Bistagne nous dit que cette danse était pratiquée à une époque tardive et c'est elle, sans doute, que l'on voit illustrée sur le manteau de la "dame" de *Lycosura*: onze figures de femmes y mènent une danse effrénée au son de la lyre et de la double flûte, chacune portant un masque d'animal: âne, porc, etc.<sup>14</sup> A Rome, dans une société incroyablement friande de spectacle, la gestuelle des acteurs se divisait en deux disciplines indépendantes: la *chironomie* ou jeu des mains, l'*orchestique* ou jeu du corps. Or la *chironomie* qui fut un art très développé à Rome, était une technique d'origine grecque, car, selon L. Séchan, la danse grecque était essentiellement une danse des mains où l'on imitait les animaux.<sup>15</sup>

Dans la Rome antique, l'homme zoomorphe, ou l'animal anthropomorphe, est présent lorsque se déroule le *ludibrium* - un rituel spectaculaire particulièrement populaire. Animalité fortement sexualisée, à moins que le sexe, et plus particulièrement le phallus en érection ne soit la marque pour l'humain de son appartenance animale. Au cours des *saturae* et des farces *atellanes*, les hommes se

déguisent en bouc, "attachant sur le devant de leur ventre un *fascinum* (un godemiché, un *olisbos*). Aux *Lupercalia* ils se déguisaient en loups, purifiant tous ceux qui se trouvaient sur leur passage en les flagellant. Aux *quinquatries* ils se déguisaient en femmes. Aux *Matronalia* les matrones devenaient serves. Aux *Saturnales* les esclaves prenaient les habits des Patres et les soldats se déguisaient en louves. Jésus est déguisé en "roi des Saturnales" mené vers sa crux *servilis*. Avant que *satura* signifiât roman, le bassin appelé *lanx satura* voulait dire pot-pourri des prémices de toutes les productions de la terre. Quand Pétrone composa sous l'Empire, la première grande *satura*, il fit un pot-pourri d'histoires obscènes dont tout le souci consistait à réveiller la *mentula* [membre viril] défaillante du narrateur du récit pour la retransformer en *fascinum* [phallus en érection]."<sup>16</sup>

De très nombreuses cultures ont maintenu explicitement la corporéité animale et sa symbolique dans les pratiques spectaculaires sacrées et profanes. Le *Kalaripayat*, art martial du Kerala compte 8 postures animales de base: le sanglier, le paon, le lion, le serpent, le crocodile, le cheval, l'éléphant et le coq. Chacune est fixée et donne lieu à des exercices particuliers qui conduisent à leur maîtrise par le performer<sup>17</sup>. Cet art du combat a influencé d'autres traditions artistiques du Kerala dont le *teyyam* - théâtre rituel -, le *kutiyattam* - théâtre sanscrit classique -, et le *kathakali* - théâtre-dansé classique dont les scènes de combat reprennent des postures et des mouvements de bras directement issus du *kalaripayat* (Ashish Khotar, 1992). En Corée la cérémonie d'exorcisme *Narye* destinée à repousser

14 Paulette Ghiro-Bistagne: Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique, "Les Belles Lettres", 1976, p. 262

15 L. Séchan: La danse grecque antique, Paris 1930

16 Pascal Quignard: Le sexe et l'effroi, Gallimard, 1994, p. 80

17 voir Ashish Khokar: "Les arts martiaux dans l'héritage culturel indien", *Kaalayaan arts et traditions de l'Inde, ville de Saint-Denis Ile de la Réunion, 1992, pp. 83-84; pour les illustrations: Milena Salvini: L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Ramayana, Editions Jacqueline Renard, 1990, page 146, [Kalaripayat postures animales par Joseph J. Kurian. Photos 1 à 8 Roger Filipuzzi]*

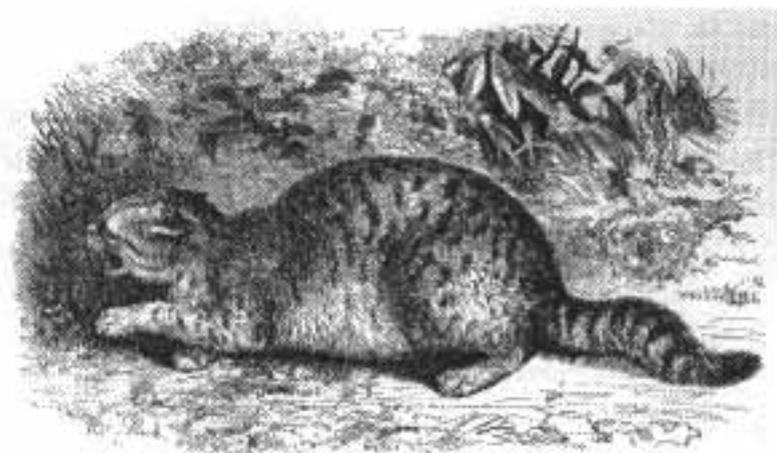


Foto 3

### Animal, danza y teatro

Los animales bailan -observaba Sir Maurice Bowra en el transcurso de un coloquio sobre etología-, el hombre también danza y, probablemente, desde el principio de la antigüedad. Presente desde siempre en las manifestaciones rituales y festivas, el animal acompañó las prácticas espectaculares en su evolución -fundamentalmente la danza- hasta el momento en que la separación cultural y social de los géneros lo relegó al medio rural del lado de las tradiciones. Parece ser que los cultos zoomórficos micénicos y jónicos evolucionaron a diversiones populares en el curso de las cuales se exhibían danzantes disfrazados de animales. Vasijas pintadas, estatuillas y ánforas muestran a hombres con cabeza de asno, con cabeza de toro, con cabeza de gallo o de avestruz en plena acción. Pollux (IV, 103) y Atenea (XIV, 629 f) nos hablan de una danza animal en la que se imitaba toda clase de animales: el morfasmos. Paulette Ghiron-Bistagne nos dice que esa danza era practicada en una época tardía y es, sin duda, la misma que vemos ilustrada en la túnica de la dama de Lycosura: once figuras de mujer mantienen una desenfrena-

da danza al son de la lira y de la doble flauta, al tiempo que cada una lleva una máscara de animal: asno, cerdo, etc. En Roma, en una sociedad increíblemente ávida de espectáculo, la gesticulación de los actores se dividía en dos disciplinas independientes: la quironomía (o juego de manos) y la orquéstica o juego del cuerpo. Ahora bien, la quironomía, arte muy desarrollado en Roma, era una técnica de origen griego, pues, según L. Sechan, la danza griega era esencialmente una danza de manos en la que se imitaba a los animales.

En la antigua Roma, el hombre zoomorfo, o el animal antropomórfico, estaba presente cuando se representaba el *ludibrium*, un ritual espectacular, particularmente popular. Animalidad fuertemente sexualizada, a menos que el sexo -y muy particularmente el falo en erección- no signifique para el humano el rasgo de su dependencia animal. En el curso de las *saturnae* y de las farsas *atellanes*, los hombres se disfrazan de macho cabrío, "colocando delante de su vientre un *fascinum* (un falo artificial, un *olisbos*). En las *lupercalias* se disfrazaban de lobos, purificando, mediante la flagelación, a todos cuantos se encontraban a su paso. Durante las *quinquatriles* se disfrazaban de mujer. En las *matronalias* las matronas se convertían en siervas. En las *saturnales*, los esclavos vestían ropas de *patres* y los soldados se disfrazaban de lobas. Jesús aparecía disfrazado de "rey de las saturnales", llevado hacia su *crux servilis*. Antes de que *saturnae* significase novela, la bandeja llamada *lanx saturna* quería decir mezcla de primicias de todos los productos de la tierra. Cuando Petronio, bajo el Imperio, compuso la primera gran *saturnae*, hizo un revoltijo de historias obscenas cuya única inquietud consistía en excitar la *mentula* [miembro viril] desfallecida del narrador del relato para transformarla de nuevo en *fascinus* [falo en erección].

les mauvais esprits comprenait une partie jouée par des acteurs maquillés et masqués qui représentaient le Sibishin les douze dieux correspondants aux douze animaux: rat, boeuf, tigre, lapin, dragon, serpent, cheval, mouton, singe, coq, chien et cochon, que l'on retrouve dans le calendrier chinois.

Maigres exemples pour l'une des multiples faces des animalisations dont Curt Sachs souligne l'importance et la diversité des formes dans son ambitieuse histoire mondiale de la danse. Il y a dans la danse zoomorphe - écrit-il - exactement les mêmes relations qui sont familières aux historiens de la décoration: s'agit-il de l'abstraction et de la géométrisation d'un thème animal, ou de la naturalisation zoomorphique d'un thème abstrait et géométrique? Prudent, il ajoute: "Ces questions appartiennent probablement à celles auxquelles on ne peut répondre parce qu'elles ne relèvent pas strictement du "ou" "ou"". <sup>18</sup> La présence animale dans les pratiques corporelles des humains, est inséparable des significations symboliques qui fourmillent dans les innombrables mythes, fables, poèmes, récits et textes dramatiques<sup>19</sup> où l'animal tient le premier rôle paré de caractères humains ou surhumains.

Les animaux dansent, ils crient aussi. Ils mugissent, meuglent, miaulent, aboient, beuglent... L'art de contrefaire avec la voix les cris des animaux était cultivé de longue date en Grèce, et non pas toujours pour des fins dérisoires (L. Laloy, 1991).<sup>20</sup> Aristophane sème son théâtre d'onomatopées: "brekekekex coax coax" font les Grenouilles; "epopopopoï" piaillent les Oiseaux. Ce procédé comique devait avoir ses outrances puisque Platon y fait allusion dans la République, pour condamner ceux

qui se plaisent à imiter le hennissement du cheval, le mugissement du taureau, les cris des chiens, des moutons et des oiseaux avec les syllabes et les gestes appropriés [République, IV, 396 a-b, 397 A]. L'imitation des animaux pouvait également créer un effet tragique. Eschyle fait décrire par le chœur le cortège du dieu Bacchus qui s'avance ivre de musique: "Les arpèges résonnent, et par dessous mugissent, venues d'on ne sait d'où, dans l'invisible, d'effrayantes imitations de la voix du taureau..." [les Édoniens]. Une allusion similaire se trouve dans les Euménides, où les divinités justicières font entendre d'inquiétantes sonorités animales.

Le christianisme a progressivement achevé la rupture avec l'animal au Moyen Age, selon le principe de la Genèse qui place l'homme au-dessus de tous les animaux. Les clercs ont admis l'animalité de l'homme en pensant qu'elle représentait la part diabolique de la personne, contre laquelle il convenait de lutter. Les représentations graphiques du diable montrent sa parenté avec les satyres et les silènes de l'Antiquité. La "bestialité" est ce qu'il y a de plus noir, de plus cruel, de plus perversément soumis à l'instinct chez l'homme, alors que des textes latins expriment au contraire la nostalgie d'un état de nature - celui de l'animal - qui pourrait permettre d'accéder à la jouissance charnelle sans honte ni sentiments de jalousie. Encore que nous devons nous méfier des généralisations qui estompent la vigueur des divergences. C'est ainsi qu'à pu se maintenir et se développer une tradition fort ancienne de description et d'interprétation du corps humain par analogie avec celui de l'animal, non seulement dans la littérature mais aussi dans les sciences et les parasciences dont la

18 Curt Sachs : World History of the Dance, [ Eine Weltgeschichte des Tanzes, translated by Bessie Schönberg], Bonanza Books, New York, 1937, p.85

19 dans la comédie d'Aristophane Les oiseaux, l'intelligence bienveillante de l'animal contraste avec la sottise des humains.

20 Louis Laloy : Hérodas - Mimes, Les Belles Lettres, 1991, p. 9-10

Numerosas culturas ha mantenido explícitamente la corporeidad animal y su simbología en las prácticas espectaculares sagradas y profanas. El *kalaripayat*, consta de ocho posturas animales básicas: el jabalí, el pavo real, el león, la serpiente, el cocodrilo, el caballo, el elefante y el gallo. Cada una de ellas queda fijada y da lugar a unos ejercicios particulares que llevan a su dominio por parte del actuante. Este arte de combate tiene influencia en otras tradiciones artísticas del *Kerala* entre ellas el *teyyan* (teatro ritual), el *kutiyatta* (teatro sánscrito clásico), y el *kathakali* (teatro-danza clásico) cuyas escenas de combate adoptan posturas y movimientos de brazos directamente sacados del *kalarippayat* (Ashish Khotar, 1992). En Corea, la ceremonia de exorcismo *Narye*, destinada a expulsar los malos espíritus, comprendía una parte interpretada por actores maquillados y enmascarados que representaban al *Sibishin*, los doce dioses correspondientes a los doce animales (rata, toro, tigre, conejo, dragón, serpiente, caballo, oveja, mono, gallo, perro y cerdo) que encontramos en el calendario chino.

Flacos ejemplos para uno de los múltiples rostros de la imitación de animales cuya importancia y diversidad de formas subraya Cuts Sachs en su ambiciosa historia mundial de la danza. Hay en la danza zoomorfa -señala- exactamente las mismas relaciones que son familiares a los historiadores de la decoración: ¿se trata de la abstracción y de la geometrización de un tema animal o de la naturalización zoomórfica de un tema abstracto y geométrico? Prudente, añade: “Estas cuestiones pertenecen probablemente a aquellas a las que no se puede responder porque no dependen estrictamente de una exclusión. La presencia animal en las prácticas corporales de los humanos es inseparable de las significaciones simbólicas que abundan en los innumerables mitos, fábulas, poemas, relatos y textos dramá-

ticos en los que el animal desempeña el primer papel dotado de caracteres humanos o sobrehumanos.

Los animales danzan, también gritan, Mugen, braman, maúllan, ladran, berrean... El arte de imitar con la voz los gritos de los animales era cultivado desde hacía mucho tiempo en Grecia y no siempre con fines irrisorios (L. Laloy, 1991). Aristófanes siembra su teatro de onomatopeyas: “*brekekekex coax coax*” cantan las *Ranas*; “*epopopoi*” pían los *Pájaros*. Este recurso cómico debía tener sus exageraciones puesto que Platón alude a él en su *República* para condenar a quienes se complacen imitando el relincho del caballo, el mugido del toro, las voces de los perros, de los corderos y de los pájaros con las sílabas y gestos apropiados. [*República*, IV, 396 a-b. 397 A]. La imitación de animales podía, igualmente, crear un efecto trágico. Esquilo describe con el Coro el cortejo del dios Baco que avanza ebrio de música: “Los arpegios resuenan y debajo mugen, salidas de no se sabe dónde en lo invisible, espantosas imitaciones de la voz del toro...” (*Los Edonianos*). Una alusión similar se encuentra en *Las Euménidas*, en donde las divinidades justicieras hacen oír inquietantes sonoridades animales.

En la Edad Media, el cristianismo consumó progresivamente la ruptura con el animal según el principio del Génesis que sitúa al hombre por encima de todos los animales. Los clérigos admitieron la animalidad del hombre pensando que ésta representaba la parte diabólica de la persona, contra la cual convenía luchar. Las representaciones gráficas del diablo muestran su relación con los sátiros y los silenos de la Antigüedad. La “bestialidad” es lo más negro, lo más cruel, lo más perverso que hay, sometido al instinto del hombre, mientras que los textos latinos expresan, por el contrario, la añoranza por un estado de naturaleza (el del animal) que permitiría acceder

physiognomonie. Inventée selon les uns par Pythagore, et selon Galien par Hippocrate celle-ci se définit comme la connaissance du caractère humain par l'examen des formes et des attitudes, et spécialement des traits du visage.<sup>21</sup> Les auteurs anciens lui accordaient trois méthodes: l'anatomique, l'ethnologique et la zoologique. La méthode anatomique privilégiait l'examen des gestes et du visage; la méthode ethnologique déduisait le caractère de la personne à partir de sa ressemblance avec une ethnie à laquelle était prêtée des traits psychologiques; la méthode zoologique procédait de même mais en prenant l'animal pour critère de comparaison. La Renaissance a remis cette dernière méthode à l'honneur, puis les écrivains de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle tels Balzac et Georges Sand eux-mêmes influencés par les travaux de Lavater. Aujourd'hui, de nombreuses expressions témoignent de la survivance de la tradition zoosémiotique: ne parle-t-on pas de quelqu'un au regard de fouine, possesseur d'un nez d'aigle, à moins qu'il n'ait une face de crapaud ou une croupe de jument. La méthode zoologique, selon les anciens, présentait deux avantages. Le caractère de l'animal, d'une part, est fixé une fois pour toutes par la nature. D'autre part, au contraire de l'homme qui peut dissimuler une tendance ou la masquer par une attitude contraire - comme l'inverti qui prend des allures viriles et homophobes -, l'animal ne ment pas, croyaient-ils. Foi dans la vérité naturelle de l'animal ! à laquelle semblent souscrire certains praticiens du théâtre et de la danse. "Le mouvement ne ment jamais", écrit Martha Graham dans ses mémoires, où elle raconte comment elle apprit "l'inévitabilité du retour, le balancement du poids du

corps" d'un lion prisonnier de sa cage au zoo de Central Park à New York.<sup>22</sup>

## La question du geste, Darwin et le retour de l'animal

Le triomphe de la perspective cartésienne, en France, a donné une caution scientifique à la théorie du rapport antithétique du monde humain au monde animal. Il convient de souligner que cette conception n'a pas fait l'unanimité des esprits tant en Europe - notamment en Angleterre - que dans la patrie de Descartes. C'est ainsi que David-Renaud Boullier (1699-1739) a réfuté les conceptions du philosophe-médecin en défendant la thèse qui veut que les animaux possèdent une âme immatérielle différente de celle des hommes.<sup>23</sup> Toutefois, on notera que si le théâtre emblématique des Anglais grouille d'animaux, la scène classique des Français est vide de toute bête. Lors de son débat médiatique avec le fameux acteur anglais Henry Irving (1838-1905), Benoit Constant Coquelin (1841-1909), sociétaire de la Comédie Française, conclut avec finesse: "The English idea of "nature" does not correspond with ours: that is the whole truth of the matter".<sup>24</sup>

La question du corps animal est inséparable de celle de la respectabilité du corps de l'homme, et plus précisément de l'intelligence du corps. Le corps humain est-il apparenté au corps des autres espèces? Le corps est-il oui ou non extension de la pensée? Est-il l'habitat temporaire de l'âme et d'une pensée sans corps? La question du geste, émergence du corps, se trouve posée au coeur de tous les grands débats

21 Anonyme latin: *Traité de Physiognomonie*, (Jacques André texte établi, traduit et commenté par) Les Belles Lettres, 1981

22 Martha Graham : *Mémoire de la danse* (Blood Memory, Doubleday 1991, traduit de l'américain par Christine Le Boeuf, Actes Sud, 1992, p.90-91

23 Boullier: *Essai philosophique sur l'âme des bêtes*, précédé du *Traité des vrais principes qui servent de fondement à la certitude morale*, Texte revu par Jean-Pierre Marcos, Coll. "Corpus des oeuvres de philosophie en langue française", Fayard, 1985

24 Benoit Constant Coquelin : "Acting and Actors", *Harper's New Monthly Magazine*, May 1887, pp. 891-909 ["L'idée anglaise de nature ne correspond pas à la nôtre : voilà la vérité de toute l'affaire"]

al goce carnal sin vergüenza ni sentimientos de celo. Aún así, debemos desconfiar de las generalizaciones que ensombrecen el vigor de las divergencias. Es así como ha podido mantenerse y desarrollarse una tradición muy antigua relativa a la descripción e interpretación del cuerpo humano por analogía con el del animal, no sólo en la literatura sino también en las ciencias y paraciencias tales como la psiognomía. Inventada según unos por Pitágoras, y según Galeno por Hipócrates, ésta se define como el conocimiento del carácter humano por medio del examen de sus formas y actitudes y, especialmente, de los rasgos de su rostro. Los autores clásicos le concedían tres métodos: la anatomía, la etnología y la zoología. El método anatómico primaba el examen de gestos y del rostro; el método etnológico infería el carácter de la persona a partir de su parecido con una etnia a la que se prestaba unos rasgos psicológicos; el método zoológico actuaba igualmente pero tomando al animal como criterio de comparación. El Renacimiento volvió a poner en su sitio de honor este método, luego los escritores de la primera mitad del siglo XIX (Balzac y Georges Sand) también se vieron influenciados por los trabajos de Lavater. En nuestros días, numerosas expresiones testimonian la supervivencia de la tradición zoosemiótica: ¿acaso no hablamos de alguien con mirada de garduña, o con nariz de águila, o incluso que con cara de sapo o trasero yegua? El método zoológico, según los antiguos, presentaba dos ventajas. El carácter del animal, por una parte, queda fijado de una vez por todas por su naturaleza. Por otra parte, al contrario que el hombre -que puede disimular una tendencia o enmascararla mediante una actitud contraria, como el invertido que adopta ademanes viriles y homófobos-, creían que el animal no mentía. Fidelidad a la verdad natural del animal a la que parecen subscribirse algunos cultivadores del teatro y de la danza. "El movimiento nunca miente", escribe Martha Graham en sus memorias, en las que

cuenta cómo aprendió "lo inevitable del cambio, el contoneo del peso del cuerpo" de un león prisionero en su jaula en el zoo de Central Park en Nueva York.

#### *La cuestión del gesto, Darwin y el regreso del animal*

En Francia, el triunfo de la perspectiva cartesiana, dio una seguridad científica a la teoría de la relación antitética entre el mundo humano y el mundo animal. Conviene subrayar que tal concepción no consiguió la unanimidad de intenciones, tanto en Europa -destacadamente en Inglaterra- como en la patria de Descartes. Fue así como David-Renaud Boullier (1699-1739) refutó las concepciones del filósofo y médico, defendiendo la tesis que explica que el animal posee un alma inmaterial diferente a la del hombre. Sin embargo, hay que destacar que si el teatro emblemático inglés bulle de animales, la escena clásica francesa brilla por su ausencia. A raíz de su debate mediático con el famoso actor inglés Henry

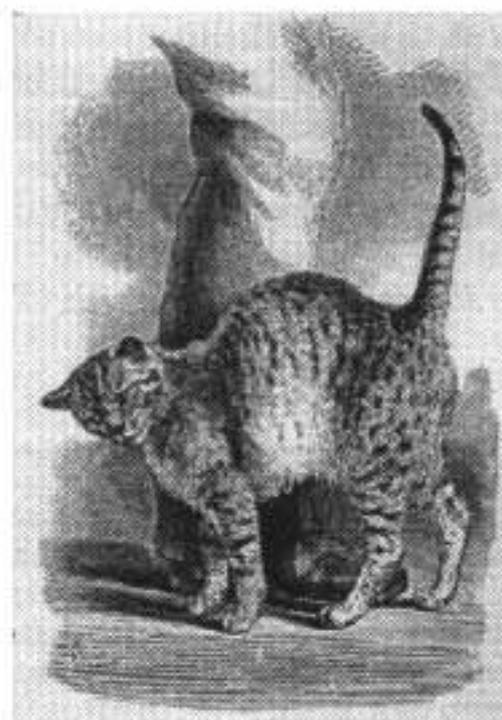


Foto 4

philosophiques et culturels de l'époque moderne, notamment les rapports entre la Nature et les institutions humaines, entre l'homme et l'animal, entre la raison et les pulsions (Jean-Claude Schmitt, 1990).<sup>25</sup> Aussi, n'est-il pas étonnant que le retour de l'animal dans la réflexion sur l'art du danseur et de l'acteur se soit produit lors de ce que le naturaliste allemand Ernst Haeckel en 1894 a qualifié "d'atteintes mortelles": "Copernic (1543) porta une atteinte mortelle au dogme géocentrique, et Darwin (1859) fit de même pour le dogme anthropocentrique, très étroitement lié au premier".<sup>26</sup> Freud reprit l'idée de Haeckel qualifiant de "vexation cosmologique" et de "vexation biologique" les conséquences des travaux des deux savants. Il leur ajouta une troisième "atteinte mortelle": celle de la psychanalyse. Freud commentant l'oeuvre de Darwin, de ses prédécesseurs et de ses successeurs: "L'homme n'est rien d'autre, ni rien de mieux que les animaux, il est lui-même issu de la série animale, apparenté de près à certaines espèces, de plus loin à d'autres. Ses acquisitions ultérieures ne sont pas parvenues à effacer les témoignages de cette équivalence, présents tant dans son anatomie que dans ses dispositions psychiques".<sup>27</sup>

Il conviendrait de rapporter l'étonnante aventure des publications de Darwin depuis On the origin of species by means of natural selection (L'Origine des espèces), en 1859 et l'extraordinaire engouement des lecteurs de The expression of the emotions in man and animals (L'Expression des Émotions chez l'Homme et l'Animal), en 1872, un an après The descent of man (la

descendance de l'homme). Le jour même de la parution 5267 exemplaires de l'Expression des Émotions furent vendus. Les rééditions et les traductions se multiplièrent. Le célèbre humoriste anglais Sir William Schwenck Gilbert (1836-1911), auteur de nombreux livrets des opéras comiques d'Arthur Sullivan fit un mot: "Darwinian Man, though well-behaved, At best a monkey shaved".<sup>28</sup> En 1967 le zoologiste anglais Desmond Morris, en un non moins populaire essai, ne rase pas le singe mais lui ôte ses poils. L'homme darwinien, n'est-il qu'un singe nu?<sup>29</sup>

L'histoire du darwinisme et de la diffusion de ses thèses dans le monde est fort agitée. Leur réception fut inégale selon les pays. Malentendus, querelles scientifiques, philosophiques, religieuses et personnelles, brouillent les pistes. La France ni l'Espagne n'ont jamais adopté les travaux de Darwin comme l'Allemagne, les États-Unis et la Russie finiront par le faire.<sup>30</sup> En ce qui nous concerne, il est piquant de constater que les principaux réformateurs du théâtre et de la danse ont manifesté un grand intérêt pour ce nouveau courant de pensée dont ils connaissaient personnellement certains de ses représentants. En Russie, l'Expression des Émotions fut traduit l'année même de sa parution en Angleterre par le plus cher ami russe de Darwin, le paléontologue Vladimir Onufrievic. Constantin Stanislavski, dont on connaît la curiosité scientifique était apparenté au zoologiste darwinien Nikolaj Konstantinovic Kol'cov. Les notes de ses manuscrits avec les noms écorchés, car écrits en alphabet cyrillique, de biologistes et de médecins avec qui il était en relation, montrent qu'il n'a pas été

25 Jean-Claude Schmitt : La raison des gestes dans l'Occident médiéval, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1990 p. 363

26 Ernst Haeckel : The Confession of Faith of a Man of Science, Adam and Charles Black, Londres, 1903, p. 15

27 Sigmund Freud: "Une difficulté de la psychanalyse", in L'inquiétante étrangeté et autres essais, coll. "Connaissance de l'inconscient", Gallimard, 1985, p. 1985. Sur Freud et Darwin, voir la remarquable étude de Lucille B. Ritco : L'Ascendant de Darwin sur Freud, [Darwin's Influence on Freud, 1990] Gallimard, 1992

28 "L'homme darwinien, bien que de bonnes manières, tout au mieux n'est qu'un singe rasé de près".

29 Desmond Morris: The naked ape, Cape, Londres 1967. En français: Le singe nu, Grasset, 1968

22 ► 30 sur l'histoire du darwinisme, voir le monumental Dictionnaire du Darwinisme et de l'Evolution, sous la direction de Patrick Tort, P.U.F., 1996

Irving (1838-1905), Benoit Constant Coquelin (1841-1909), miembro de la *Comédie Française*, concluyó ingeniosamente: “La concepción inglesa de *naturaleza* no se corresponde con la nuestra: ése es el verdadero quid de la cuestión”

La cuestión del cuerpo animal es inseparable del de la respetabilidad del cuerpo del hombre y, más exactamente de la inteligencia del cuerpo. ¿Está emparentado el cuerpo humano con el cuerpo de otras especies?, ¿es o no es el cuerpo una extensión del pensamiento?, ¿es, acaso, el hábitat temporal del alma y de un pensamiento sin cuerpo? La cuestión del gesto -como accidente del cuerpo- se encuentra propuesta en todos los grandes debates filosóficos y culturales de la época moderna, concretamente las relaciones entre la Naturaleza y las instituciones humanas, entre el hombre y el animal, entre la razón y los impulsos (Jean-Claude Schmitt, 1990). ¿No resulta, pues, extraño que la vuelta del animal en la reflexión sobre el arte del danzante y del actor se haya producido a partir de lo que el naturalista alemán Ernst Haeckel calificó, en 1894, como “golpes mortales”: “Copérnico (1543) asestó un golpe mortal al dogma geocéntrico y Darwin (1859) hizo lo propio con el dogma antropocéntrico, muy estrechamente relacionado con el primero”. Freud volvió a tomar la idea de Haeckel calificando de “vejación cosmológica” y “vejación biológica” las consecuencias de los trabajos de los dos sabios. Les añadió un tercer “golpe mortal”, el del psicoanálisis. Freud comentando la obra de Darwin, de sus predecesores y de sus sucesores: “El hombre no es diferente ni mejor que los animales, es él mismo, extraído de la serie animal, emparentado de cerca con ciertas especies y de lejos con otras. Sus adquisiciones posteriores no han conseguido borrar los testimonios de esta equivalencia y están presentes tanto en su anatomía como en sus inclinaciones psíquicas”.

Convendría relacionar la asombrosa aventura de las publicaciones de Darwin desde *El origen de las especies por la selección natural*, en 1859, y la extraordinaria infatuación de los lectores de *La expresión de las emociones en el hombre y el animal*, en 1872, un año después de *La descendencia del hombre*. El mismo día de su aparición se vendieron 5267 ejemplares de *La expresión de las emociones*. Las reediciones y traducciones se multiplicaron. El célebre humorista inglés, sir William Schwenck Gilbert (1836-1911), autor de numerosos libretos de las óperas cómicas de Arthur Sullivan, acuñó una frase: “El hombre darwiniano, a pesar de sus buenos modales, no deja de ser un mono afeitado”. En 1967, el zoólogo inglés, Desmond Morris, en un no menos popular ensayo, no afeita al mono sino que le quita sus pelos. ¿Acaso no es un mono desnudo el hombre darwiniano?

La historia del darwinismo y de la difusión de sus tesis en el mundo es muy controvertida. Su aceptación fue desigual según los países. Malentendidos, querellas científicas, filosóficas, religiosas y personales enredan las pistas. Ni Francia ni España adoptaron jamás los trabajos de Darwin como acabarían por hacer Alemania, Estados Unidos y Rusia. En lo que nos concierne, resulta irritante constatar que los principales reformadores del teatro y de la danza manifestaron un gran interés por esa nueva corriente de pensamiento, a algunos de cuyos representantes conocían personalmente. En Rusia, *La expresión de las emociones* fue traducida el mismo año de su aparición en Inglaterra por el más querido amigo ruso de Darwin, el paleontólogo Vladimir Onufrievic. Constantin Stanislavki, cuya curiosidad científica nos es conocida, estaba emparentado con el zoólogo darwiniano Nikolaj Konstantinovic Kol'cov. Las notas de sus manuscritos -y puesto que escribía en caracteres cirílicos- junto a nombres desfigurados de biólogos y de médicos con los que se relacionaba,

insensible à ce qui lui paraissait susceptible de l'aider dans sa quête de la "nature". Tout préoccupé qu'il était par une vision métaphysique de l'art, François Delsarte - mort à Solesme en 1871 - s'était intéressé beaucoup plus à l'anatomie qu'à l'observation de l'animal dont il parle à la façon d'un fablier en termes anthropomorphiques. En revanche, les références naturalistes abondent chez les fondateurs de la danse moderne. Isadora Duncan mentionne Darwin parmi les trois sources de sa formation intellectuelle et morale, aux côtés de "la philosophie païenne" et surtout de l'orateur humaniste Robert Green Ingersoll qui se qualifiait lui-même de "bull dog" de Charles Darwin aux États-Unis. Lors d'un séjour à Londres, elle se rendit au British Museum où elle découvrit la traduction anglaise des oeuvres d'Ernst Haeckel. La position militante du naturaliste en faveur de l'unité du corps et de l'esprit, et le ton sur lequel il s'en prenait aux esprits réactionnaires ne pouvait que lui plaire. Haeckel:

*" This monistic idea, will of course, be indignantly rejected by most people, who accept the contrary dualistic point of view, which denies the inseparable connection of the brain and the mind, and regards "body and mind" as entirely separate and distinct; but how shall we reconcile this commonly accepted view with the facts taught by the history of evolution? The dualistic view is, at least, as irreconcilably opposed to Ontogeny as to Phylogeny".<sup>31</sup>*

Isadora Duncan: "J'avais été vivement impressionnée par la façon lucide et claire dont il expliquait les divers phénomènes de l'univers et je lui avais écrit pour lui exprimer ma gratitude de l'impression que ses livres avaient faite sur moi. Quelque chose, dans ma lettre, avait dû arrêter son attention, car plus tard, quand je dansais à Berlin, il y répondit."<sup>32</sup> Une amitié amoureuse naquit entre la danseuse et "le plus grand iconoclaste du monde depuis Charles Darwin, dont il avait soutenu les théories". Haeckel bien qu'il eût dépassé la soixantaine avait une "carrure athlétique magnifique, une barbe et des cheveux blancs". Par la suite, Isadora eut l'idée de donner un festival en son honneur: "Haeckel prononça un commentaire sur ma danse, la comparant à toutes les vérités universelles de la nature, et dit que c'était une expression du monisme, en ce sens qu'elle venait d'une source unique et qu'elle évoluait dans un sens unique".

Le monisme de Haeckel - unité et continuité du vivant, univocité du corps et de l'esprit, - a exercé une forte influence sur les théories de la culture développées par les principaux leaders du mouvement connu sous le nom des "asconiens", du nom de Ascona, alors petit village de pêcheurs, à deux pas de Locarno, sur la rive suisse du lago maggiore. En 1900, un groupe d'intellectuels, réagissant au malaise qui les frappait dans l'Europe industrielle, construisirent sur une petite colline un Sanatorium de cure naturelle. Des artistes ne tardèrent pas à les rejoindre et s'installèrent dans de petits chalets rustiques érigés sur la colline à laquelle ils donnèrent le nom de Monte Verita, la montagne de la vérité. Pendant les vingt années qui suivirent,

31 Ernst Haeckel Professor at the University of Iena (from the german of) in two volumes, vol. II ; The Evolution of Man, A Popular Exposition of Human Ontogeny and Phylogeny, New York: D. Appleton and Company, 1897, p. 451 :

*" Cette conception moniste sera bien évidemment rejetée avec indignation par la plupart des gens qui acceptent le point de vue opposé du dualisme, qui nie la connexion inséparable du cerveau et de l'esprit et considère "le corps et l'esprit" comme entièrement séparés et distincts; mais comment réconcilierons-nous cette idée communément acceptée avec les faits que nous enseigne l'histoire de l'évolution? La perspective dualiste est, au moins, est de façon irréconciliable contraire à l'Ontogénie et à la Philogénie ".*

32 Ma vie, o.c. p. 157



Foto 5

demuestran que no fue insensible a aquello que le parecía de posible ayuda en su búsqueda de la "naturaleza". Tan preocupado como estaba por una visión metafísica del arte, François Delsarte, muerto en Solesme en 1871, se había interesado mucho más por la anatomía que por la observación del animal del que habla -a la manera de un fabulista- en términos antropomórficos. En revancha, las referencias naturalistas abundan en los fundadores de la danza moderna. Isadora Duncan menciona a Darwin entre las tres fuentes de su formación intelectual y moral, al lado de la "filosofía pagana" y sobre todo del orador humanista Robert Green Ingersoll quien se calificaba a sí mismo como el *bull dog* de Charles Darwin en los Estados Unidos. Con motivo de una estancia en Londres, ella visitó el Museo Británico en donde descubrió la traducción inglesa de las obras de Ernst Haeckel. La postura militante del naturalista en favor de la unidad del cuerpo y del espíritu y el tono con el que se enfrentaba a los espíritus reaccionarios sólo podía agradarle.

Haeckel:

"Esta concepción monista será rechazada con indignación, evidentemente, por la mayoría de la gente que acepta el punto de vista opuesto del dualismo que niega la inseparable conexión entre el cerebro y el espíritu y considera *cuerpo y espíritu* como totalmente separados y distintos; pero ¿cómo reconciliaríamos ese punto de vista comúnmente aceptado con los hechos que nos enseña la historia de la evolución? La perspectiva dualista es, cuando menos, tan irreconciliablemente opuesta a la Ontogenia como a la Filogenia".

Isadora Duncan:

"Me había quedado vivamente impresionada por la manera lúcida y clara con que explicaba los diferentes fenómenos del universo, y yo le había escrito para expresarle mi agradecimiento por la impresión que sus libros habían ejercido sobre mí. Algo en mi carta había debido llamar su atención, pues, más adelante, cuando yo bailaba en Berlín, me contestó".

Una amistad amorosa nació entre la danzarina y "el mayor iconoclasta del mundo, después de Charles Darwin, que había defendido sus teorías". A pesar de que Haeckel hubiese sobrepasado los sesenta, presentaba una "espalda atlética magnífica" y "barba y cabellos blancos". A raíz de aquello, Isidora tuvo la idea de dar un festival en su honor: "Haeckel pronunció un comentario sobre mi danza comparándola a todas las verdades universales de la naturaleza y dijo que era una expresión del monismo en el sentido en que procedía de una fuente única y que evolucionaba en un único sentido".

Ascona devint un centre pour les rebelles de la modernité malade. Parmi les visiteurs plus ou moins épisodiques se remarquent D.H. Lawrence, Hermann Hesse, C.G. Jung, Rudolf von Laban, Isadora Duncan, Paul Tillich et Mary Wigman. La danse, aussi bien que le dadaïsme, le surréalisme, la psychologie des profondeurs, le pacifisme, le féminisme, la recherche d'une vie proche de la nature fut au coeur des préoccupations de ce foyer d'interrogations et d'invention. La lecture des First Principles de Spencer (seconde édition en 1869) avait enthousiasmé les esprits par la réflexion qu'il offrait à propos du caractère universel du rythme dans la nature.<sup>33</sup> La danse, libérée de ses servitudes théâtrales et sociales apparut comme ce qui pouvait le mieux plonger au coeur de la vie organique et de la vie spirituelle envisagée en termes d'union avec le monde. Nietzsche donnait de l'âme au propos des scientifiques. Coïncidence étrange, la Naissance de la Tragédie, qui célébrait la puissance tragique de la danse, génératrice et manifestation de l'émotion dionysiaque était apparu en 1872, de même que l'Expression des Émotions. A Ascona, où l'on pensait Nietzsche, on discuta longuement du livre de Darwin illustré par des photographies de Rejlander de Londres, et de Kindermann, de Hambourg, ainsi que par de nombreuses gravures. A vrai dire l'ouvrage du naturaliste ouvrait sur des perspectives d'une autre ampleur que les discussions parcellisées sur l'émotion qui avaient passionné, dans les milieux du théâtre, les commentateurs du Paradoxe sur le Comédien de Diderot, connu depuis 1830.<sup>34</sup> L'acteur s'identifie-t-il ou non à son rôle, rabâchaient ceux-ci à force d'examens introspectifs et de ratiocination. Quant à l'Expression des

Émotions, elle n'était qu'une partie d'un vaste programme de recherches sur la psychologie évolutionniste.<sup>35</sup> La question des émotions apparaissait comme une sorte de chapitre détaché de The Descent of Man. Bien que fondée sur une documentation recueillie par voie d'enquêtes et de questionnaires, l'étude de Darwin rompait avec la méthode de la psychologie philosophique et annonçait la psychophysiologie et l'éthologie à venir. Il faut lire le dernier chapitre de l'ouvrage pour saisir l'importance que les propositions théoriques qu'il exposait pouvaient avoir pour des artistes qui cessaient de considérer le corps comme un outil au service de la pensée. De même, peut-on comprendre à cette lecture la distance qui séparait encore le monde du théâtre d'un univers conceptuel qui lui était radicalement étranger par sa référence à l'animalité et à l'organicité. Darwin rassemble et résume au chapitre XIV de l'Expression des Émotions les idées et les principes qui lui paraissent essentiels. Retenons ce qui nous semble pertinent pour notre propos:

- l'action sur le corps, du système nerveux excité, est indépendante de la volonté, et en grande partie de l'habitude (troisième principe).<sup>36</sup>
- L'émotion et ses effets les plus significatifs comme la pâleur, la rougeur, la sueur, les tremblements, les modifications neurovégétatives en général sont indépendantes de la volonté.<sup>37</sup>
- Le corps tout entier, et à n'importe quel niveau, est impliqué dans l'émotion.<sup>38</sup>

33 Martin Green : *Mountain of Truth - The counterculture begins Ascona, 1900-1920*, Tufts University, University Press of New England, 1986, p.169

34 sur l'historique de ces discussions à la fin du XIXème et dans la première moitié du XXème siècles, voir : André Villiers : *La Psychologie du comédien*, Mercure de France, 1942

35 Michael T. Ghiselin, in *Dictionnaire du Darwinisme et de l'Évolution (sous la dir. de Patrick Tort)*, PUF, 1996, p. 792

36 Charles Darwin : *The Expression of the Emotions in Man and Animals, (authorized edition)*, New York D. Appleton and Company, 1897, p.348 : "Our third principle is the direct action of the excited nervous system on the body, independently of the will, and independently, in large part, of habit."

37 p. 349

38 p. 349

El monismo de Haeckel -unidad y continuidad de lo vivo, univocidad del cuerpo y del espíritu- ejerció una fuerte influencia en las teorías de la cultura desarrolladas por los principales líderes del movimiento conocido con el nombre de los *asconianos*, del nombre Ascona, a la sazón, pequeña localidad pesquera, a dos pasos de Locarno, en la orilla suiza del Lago Mayor. En 1900, un grupo de intelectuales, reaccionando contra el malestar que les golpeaba en la Europa industrial, construyeron en una pequeña colina un Sanatorio de cura natural. Algunos artistas no tardaron en unírseles y se instalaron en pequeñas casas rústicas erigidas sobre la colina a la que dieron el nombre de Monte Verita, (la montaña de la verdad). Durante los veinte años que siguieron, Ascona se convirtió en un centro para los rebeldes de la modernidad enferma. Entre los visitantes más o menos episódicos cabe destacar a D. H. Lawrence, Hermann Hesse, C.G. Jung, Rudolf von Laban, Isadora Duncan, Paul Tillich y Mary Wigman. La danza, así como el dadaísmo, el surrealismo, la psicología de las profundidades, el pacifismo, el feminismo, la búsqueda de una vida próxima a la naturaleza, estuvo en el corazón de las preocupaciones de aquella morada de interrogantes y hallazgos. La lectura de *First Principles*, de Spencer (segunda edición de 1869) había entusiasmado a los espíritus por la reflexión que ofrecía a propósito del carácter universal del ritmo en la naturaleza. La danza, liberada de sus servidumbres teatrales y sociales apareció como aquello que mejor podía penetrar en el corazón de la vida orgánica y de la vida espiritual, entendida en términos de unión con el mundo. Nietzsche entregaba el alma a las habladoras de los científicos. Coincidencia extraña, *El Nacimiento de la Tragedia*, que celebraba el poder trágico de la danza, generadora y manifestación de la emoción dionisiaca había aparecido en 1872, al igual que *La expresión de las emociones*. En Ascona, en donde pensaba Nietzsche, se discutió largamente acerca del

libro de Darwin ilustrado con fotografías de Rejlander (de Londres) y de Kindermann (de Hamburgo), así como por numerosos grabados. A decir verdad, la obra del naturalista daba perspectivas de diferente amplitud a la de las discusiones parceladas sobre la emoción que había apasionado -en el medio teatral- los comentaristas de la *Paradoja sobre el comediante* de Diderot, conocida desde 1830. ¿Se identifica el actor con su papel? ¿sí o no? ¿Daban éstos la murga a fuerza de exámenes introspectivos y de raciocinio?

En cuanto a *La Expresión de las emociones*, no era sino una parte de un vasto programa de investigaciones sobre la psicología evolucionista. La cuestión de las emociones aparecía como una especie de capítulo desgajado de *The Descent of Man*. Aunque fundamentado en una documentación recogida por vía de encuestas y cuestionarios, el estudio de Darwin rompía con el método de la psicología filosófica y anunciaba la psicofisiología y la etología futuras. Es preciso leer el último capítulo de la obra para extraer la importancia que las propuestas teóricas que exponía podían tener para algunos artistas que dejaban de considerar al cuerpo como un útil al servicio del pensamiento. Asimismo, se puede comprender por esta lectura, la distancia que separaba aún el mundo del teatro de un universo conceptual que le era radicalmente extraño por su referencia a la animalidad y a la organicidad. Darwin reúne y resume en el capítulo XIV de *La Expresión de las emociones* las ideas y los principios que le parecen esenciales. Retengamos aquellos que nos parecen pertinentes para nuestro propósito:

- La acción del sistema nervioso excitado sobre el cuerpo, es independiente de la voluntad y, en gran parte, de la costumbre (tercer principio).
- La emoción y sus efectos más significativos (palidez, rubor, sudor, temblor, modificaciones

- Une chaîne extraordinairement complexe d'événements conduit à certains mouvements expressifs.<sup>39</sup>
- Les actions expressives majeures chez l'homme et l'animal sont innées ou "héritées".<sup>40</sup>
- Cependant, certains mouvements expressifs que nous percevons comme naturels sont en réalité appris volontairement ou non.<sup>41</sup>
- Le fait que les principales expressions émotionnelles soient identiques à travers le monde, apporte un nouvel argument en faveur de l'unité de l'espèce humaine, et de son origine unique. Avant même que les différences raciales apparaissent - écrit Darwin -, l'espèce doit avoir été totalement humaine sur le plan structurel, et dans une très large mesure quant à l'esprit.<sup>42</sup>
- Le contrôle des manifestations corporelles des émotions rétro-agit sur leur intensité: dans un accès de rage, le libre mouvement renforce l'état émotionnel.<sup>43</sup>

Avant de revenir en conclusion sur l'unité de l'espèce au-delà des différences "raciales" - nous sommes au XIX<sup>ème</sup> siècle -, et d'insister sur notre ascendance animale, Darwin cite Shakespeare et reprend le commentaire d'Hamlet sur la simulation de l'émotion:

" N'est-ce pas monstrueux que ce comédien, ici, dans une pure fiction, dans le rêve d'une passion,

puisse si bien soumettre son âme à sa propre pensée, que tout son visage s'enflamme sous cette influence, qu'il a les larmes dans les yeux, l'air de la folie, la voix brisée, et toute sa personne en harmonie de formes avec son idée? Et tout cela, pour rien!"  
(Acte II, sc. 2)<sup>44</sup>

## Darwin, Marey, Huxley...MacLean

Le darwinisme a modifié l'idée de vivant et de nature humaine, non sans souffrir d'extensions théoriques abusives de la part de ses vulgarisateurs et des scientifiques eux-mêmes. C'est ainsi qu'à des titres divers Müller, Haeckel, von Baer et Freud ont adopté et adapté chacun à sa manière la loi de la récapitulation ou du parallélisme selon laquelle l'ontogenèse est une récapitulation abrégée et imparfaite de la phylogenèse. Cependant, la théorie évolutionniste n'est pas seule à l'oeuvre dans le processus de retrouvailles de l'homme dansant et de l'animal, dont pour ma part je relèverai trois moments, en me bornant aux ascendances scientifiques. Darwin et le darwinisme ont joué le rôle d'initiateur en donnant une assise biologique à l'idée de nature et en introduisant à la notion de "vitalité". Le développement de l'anatomie dynamique, et l'analyse scientifique du mouvement au moyen des nouvelles technologies de l'image - notamment la chronophotographie - a contribué à préciser l'ordre séquentiel des phénomènes moteurs. L'éthologie naissante a donné à la notion d'instinct une nouvelle densité, tout en donnant à voir dans le monde animal des modèles complexes de comportements

39 p. 350

40 p. 350

41 p. 352

42 "I have endeavoured to show in considerable detail that all the chief expressions exhibited by man are the same throughout the world. This fact is interesting, as it affords a new argument in favour of the several races being descended from a single parent-stock, which must have been almost completely human in structure, and to a large extent in mind, before the period at which the races diverged from each other." p. 359-360 et 365

43 p. 365

28 ► 44 traduction de F.-V. Hugo, révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Elisabeth Duret

neurovegetativas en general) son independientes de la voluntad.

- Todo el cuerpo, sin importar a qué nivel, está implicado en la emoción.
- Una cadena extraordinariamente compleja de acontecimientos conduce a ciertos movimientos expresivos.
- Las acciones expresivas mayores, tanto en el hombre como en el animal son innatas o "heredadas".
- Sin embargo, ciertos movimientos expresivos que percibimos como naturales, en realidad, son aprendidos, voluntariamente o no.
- El hecho de que las principales expresiones emocionales sean idénticas en todo el mundo aporta



Foto 6

un nuevo argumento a favor de la unidad de la especie humana y de su origen único. Incluso antes de que aparezcan las diferencias raciales -escribe Darwin-, la especie debe haber sido completamente humana en el plano estructural y, en gran medida, en el espiritual.

- El control de las manifestaciones corporales de las emociones retroactúa sobre su intensidad: en un acceso de rabia, el libre movimiento refuerza el estado emocional.

Antes de volver a concluir acerca de la unidad de la especie más allá de las diferencias "raciales" (nos hallamos en el siglo XIX) y de insistir sobre nuestra ascendencia animal, Darwin cita a Shakespeare y toma de nuevo el comentario de Hamlet sobre la simulación de la emoción:

"¿No es monstruoso que ese comediante, en una pura ficción, en el sueño de una pasión, pueda subyugar su alma a su propio antojo, hasta el punto de que su rostro se llene de tal influencia que salgan lágrimas de sus ojos, que parezca loco, que se le corte la voz y que todo su ser esté en armonía externa con sus pensamientos? ¡Y todo por nada! (Acto II, escena segunda)

*Darwin, Marey, Huxley..., MacLean*

El darwinismo modificó la idea de animado y de naturaleza humana no sin sufrir extensiones teóricas abusivas por parte de sus propios divulgadores y científicos. Es así como -a título personal- Müller, Haeckel, von Baer y Freud adoptaron y adaptaron -cada cual a su manera- la ley de la recapitulación o del paralelismo, según la cual, la ontogénesis es una recapitulación abreviada e imperfecta de la filogénesis.

spectaculaires organisés - ou "ritualisés" - associés aux grandes instances de la vie et de la survie des individus et des espèces. A cela, ajoutons la belle métaphore du biologiste américain MacLean, inventeur dans les années cinquante de l'idée de "cer veau reptilien", dont on connaît la fortune.

Il est évident que les bouleversements politiques, idéologiques et sociaux ont agi en tant qu'accélérateurs et catalyseurs de ce qui aurait pu ne rester qu'un choix d'École. Le mouvement de la Körperkultur qui s'est développé en Allemagne entre les deux guerres mondiales de ce siècle a été en grande partie une réaction contre la folie destructrice des hommes et les sanglantes boucheries européennes. A l'issue de la guerre franco-prussienne de 1870, le Révérend Jahn avait invoqué la nécessité de fonder une nouvelle Allemagne de patriotes, sains d'esprit et de corps. Après la première guerre mondiale, Rudolf Bode clama l'urgence de transformer l'Allemagne en un peuple libre, physiquement, mentalement et spirituellement harmonieux. Dans ce contexte, la bête n'est pas la brute des champs de bataille. L'animal ne tue que pour survivre. Il vit dans un environnement naturel. Il n'est pas corrompu comme l'homme peut l'être. Écrite dans les années 20, l'histoire de la danse de l'allemand Curt Sachs se fait l'écho de ce neo-romantisme darwinien. Il remarque: "Les peuples influencés par les danses animales ont une grande variété de mouvements et dansent avec enthousiasme; ceux qui ne connaissent pas les danses animales ont peu de mouvements et montrent peu d'entrain pour la pratique de la danse".<sup>45</sup> Rudolf Bode trouve dans l'animal le rythme et la totalité qui doivent fonder les exercices physiques:

- La tendance animale, l'instinct, se manifeste essentiellement comme une tension vers un objet appelé à la satisfaire.

- La satisfaction induit le relâchement consécutif à la disparition de la tension.
- Tension et relâchement se succèdent et se complètent.

Ce rythme se présente chez l'animal sous la forme d'une totalité. Le mouvement animal vient en contre-courant du modèle de géométrisation du corps conçu dans la Prusse du XVIIIème siècle. Il s'oppose également, souligne le Dr Rudolf Bode à la conception hiérarchique du système organique selon laquelle "l'esprit est le mécanicien auquel le corps doit obéir"<sup>46</sup>. Le monde végétal et animal porte en lui-même un état de nature qui n'est pas déformé par les idéologies qui sous-tendent les activités du corps.

Plus critique, Rudolf Laban a longuement commenté les caractéristiques fondamentales du mouvement animal et humain et ce qui les différencie. Il note: "Les caractéristiques de l'effort chez l'homme apparaissent bien plus variées et variables que chez l'animal [...] parmi des millions de combinaisons d'effort possibles, chaque espèce animale semble en avoir choisi quelques-unes et les avoir conservées à travers les générations." Laban observe que si certaines personnes manifestent des qualités d'effort typiques, analogues à celles des animaux, tous leurs mouvements ne sont pas limités à celles-ci. Selon l'occasion et les apprentissages, les êtres humains "peuvent sortir de leurs habitudes typiques et se servir facilement d'effort impossibles à l'animal à qui elles ressemblent". Ainsi, l'essence du mime - et pourrait-on ajouter, l'essence de l'humanité par rapport à l'animalité - réside dans "la capacité de modifier la qualité de l'effort, c'est-à-dire la manière dont l'énergie nerveuse est libérée, en variant la

45 Curt Sachs: World History of the Dance, [Eine Weltgeschichte des Tanzes], W.W. Norton & Company, INC., New York, 1937, p. 17

46 Dr Rudolf Bode: Expression-Gymnastics [translated from the German by Sonya Forthal and Elizabeth Waterman], A.S. Barnes and Company, New York, 1931, p. 32

Sin embargo, la teoría evolucionista no se halla sola en el proceso de reencuentros del hombre danzante y el animal de los que, por mi parte, destacaré tres momentos limitándome a los ascendientes científicos. Darwin y el darwinismo desempeñaron el papel de iniciador prestando una base biológica a la idea de naturaleza e introduciendo la noción de "vitalidad". El desarrollo de la anatomía dinámica y el análisis científico del movimiento por medio de nuevas tecnologías de la imagen -concretamente la cronofotografía- han contribuido a precisar el orden secuencial de los fenómenos motores. La naciente etología ha dado a la noción de instinto una nueva densidad al dar a conocer en el mundo animal modelos complejos de comportamientos espectaculares organizados -o "ritualizados"- asociados a las grandes instancias de la vida y de la supervivencia de los individuos y de las especies. Añadamos a ello la bella metáfora del biólogo americano MacLean, que, en los años cincuenta inventó la idea de "cerebro de reptil", cuyo éxito conocemos.

Es evidente que las agitaciones políticas, ideológicas y sociales actuaron como aceleradores y catalizadores de lo que hubiese podido ser sólo una elección de Escuela. El movimiento de la Körperkultur que se desarrolló en Alemania entre las dos guerras mundiales del presente siglo fue, en gran parte, una reacción contra la locura destructora de los hombres y las sangrantes carnicerías europeas. Al término de la guerra franco-prusiana de 1870, el reverendo Jahn había invocado la necesidad de fundar una nueva Alemania de patriotas, sin espíritu ni cuerpo. Tras la primera guerra mundial, Rudolf Bode clamó la urgencia de transformar Alemania en un pueblo libre, física, mental y espiritualmente armonioso. En ese contexto, la bestia no es el bruto del campo de batalla. El animal sólo mata para sobrevivir. Vive en un entorno natural. No está corrompido como puede

estarlo el hombre. Escrita en los años veinte, la historia de la danza del alemán Curt Sachs se hace eco de ese neo-romanticismo darwiniano y observa: "Los pueblos influenciados por las danzas animales tienen una gran variedad de movimientos y danzan con entusiasmo; aquellos que no conocen las danzas animales tienen pocos movimientos y muestran poca capacidad para la práctica de la danza". Rudolf Bode encuentra en el animal el ritmo y la totalidad en la que deben basarse los ejercicios físicos:

- La tendencia animal, el instinto, se manifiesta esencialmente como una tensión hacia un objeto llamado a satisfacerla.
- La satisfacción induce el relajamiento consecutivo tras la desaparición de la tensión.
- Tensión y relajamiento se suceden y se completan.

Este ritmo se presenta en el animal bajo la forma de una totalidad. El movimiento animal actúa contracorriente del modelo de geometrización del cuerpo concebido en la Prusia del siglo XVIII. Se opone, igualmente, -señala el doctor Rudolf Bode- a la concepción jerárquica del sistema organizado según la cual "el espíritu es el maquinista al que el cuerpo debe obedecer". El mundo vegetal y el animal encierran un estado de naturaleza que no está desvirtuado por las ideologías que son la base de las actividades del cuerpo.

Más crítico, Rudolf Laban comentó ampliamente las características fundamentales del movimiento animal y humano y aquello que les diferencia. Anota: " Las características del esfuerzo en el hombre aparecen mucho más variadas y variables que en el animal [...] entre millones de combinaciones de esfuerzo posibles, cada especie animal parece haber es-



Foto 7

*composition et la séquence de ses constituants, ainsi que la réaction des autres à ces changements”...<sup>47</sup>*

*L’art du mouvement, du geste et du rythme chez l’acteur et le danseur modernes a été profondément modifié par l’idée de “segmentation” et “d’ancrage”. Delsarte, dans la deuxième moitié du XIXème siècle est l’un des premiers, semble-t-il, à envisager la décomposition du mouvement en micro-éléments d’action et de signification. Toutefois, Delsarte appartient encore à l’ère anatomique, et ses intuitions ne se sont épanouies chez d’autres que dans la rencontre avec la “culture de la nature” caractéristique de la nouvelle danse américaine et allemande. De plus, son analyse porte l’empreinte d’une orientation métaphysique et d’une conception ésotérique de la numération des parties du corps humain qui en limitent la valeur objective. L’étude scientifique du mouvement, engagée par l’anatomie dynamique a connu un développement considérable avec la*

*mise au point de nouvelles techniques d’enregistrement. Parmi les pionniers de ce qui va devenir la science du mouvement animal et humain, il faut citer le médecin et physiologiste français Etienne-Jules Marey (1830-1904) inventeur du “fusil photographique” en 1882, outil de la chronophotographie et ancêtre du cinématographe. La passion de Marey pour la réalité invisible fit de lui un découvreur obsessionnel. Abandonnant la pratique médicale, nommé professeur au Collège de France, il voua son temps et son énergie à l’étude des séquences motrices dont l’observation échappe à l’œil nu en raison de leur complexité et de leur vitesse d’exécution. Ses premiers travaux sur la locomotion des animaux et en particulier du cheval, s’étendirent au mouvement humain.<sup>48</sup>*

*A l’instar de bien des naturalistes, Darwin avait su voir le monde. C’est en observant les animaux dans leur environnement naturel que les zoologistes du début du siècle surprirent de spectaculaires parades mutuelles auxquelles se livraient les oiseaux à la saison des amours. La première description et la première analyse scientifique des cérémonies pré-nuptiales du Grèbe huppé (*Podiceps cristatus*), fut donnée par Julian S. Huxley en 1914. L’éthologie telle que nous la connaissons devait naître de ces travaux, avec Lorenz et Tinbergen. La conclusion la plus importante de ces études fut de reconnaître, selon Huxley, que “la grande majorité des schèmes de comportement animal ont été soumis à un processus de ritualisation.” Ritualisation dont il propose une définition:*

*“Ethologiquement, la ritualisation peut être définie comme la formalisation ou la canalisation adaptative d’un comportement à motivation émotionnelle, sous la pression téléonomique de la sélection naturelle,*

47 Rudolf Laban : *La maîtrise du mouvement (The Mastery of Movement, Northcote House, Plymouth, 1988)* , Actes Sud, 1994, p. 32-34

48 Parmi ses publications, mentionnons : *Le Mouvement dans les fonctions de la vie (1869), La Machine animale (1872), La Méthode graphique dans les sciences expérimentales (1878), Étude de la locomotion animale par la chronophotographie (1887) ; Le Vol des oiseaux (1890), Le Mouvement (1894).*

cogido algunas y haberlas conservado a través de generaciones". Laban observa que, si ciertas personas manifiestan cualidades de esfuerzo típicas, análogas a las de los animales, todos sus movimientos no están limitados a éstas. Según la ocasión y los aprendizajes, los seres humanos "pueden dejar sus hábitos típicos -y valerse, fácilmente de esfuerzo-, imposibles para el animal a los que tales esfuerzos parecen propios". Así, la esencia del mimo -y podríamos añadir la esencia de la humanidad con relación a la animalidad- reside en la capacidad de modificar la calidad del esfuerzo, es decir, el modo por el que la energía nerviosa resulta liberada, variando la composición y la secuencia de sus componentes, así como la reacción de los demás a estos cambios"...

El arte del movimiento, del gesto y del ritmo en el actor y el bailarín modernos ha quedado profundamente modificado por la idea de "segmentación" y de "anclaje". Delsarte, en la segunda mitad del siglo XIX, fue uno de los primeros -según parece- en vislumbrar la descomposición del movimiento en microelementos de acción y de significación. Sin embargo, Delsarte pertenece aún a la era anatómica y sus intuiciones no florecieron entre otras sino en el encuentro con la "cultura de la naturaleza", característica de la nueva danza americana y alemana. Por otra parte, su análisis lleva la huella de una orientación metafísica y de una concepción esotérica de la numeración de las partes del cuerpo humano que limitan, por ello, su valor objetivo. El estudio científico del movimiento, comprometido por la anatomía dinámica, conoció un desarrollo considerable con la puesta a punto de nuevas técnicas de grabación. Entre los pioneros de lo que habrá de ser la ciencia del movimiento animal y humano, tenemos que recordar al médico y fisiólogo francés Etienne-Jules Marey (1830-1904), inventor, en 1882, del "fusil fotográfico", útil de la cronofotografía y antecesor del cinemató-

grafo. La pasión de Marey por la realidad invisible hizo de él un descubridor obsesionado. Abandonando la práctica de la medicina, designado profesor en el *Collège de France*, dedicó su tiempo y su energía al estudio de las secuencias motrices cuya observación escapa a simple vista por razones de complejidad y de velocidad en la de ejecución. Sus primeros trabajos sobre la locomoción en los animales, y en particular en el caballo, se hicieron extensivos al movimiento humano.

A semejanza de muchos naturalistas, Darwin había sabido ver el mundo. Gracias a la observación de los animales en su entorno natural los zoólogos de comienzos de siglo pudieron admirar las espectaculares exhibiciones recíprocas a las que se entregaban las aves en la época del celo. La primera descripción y el primer análisis científico de las ceremonias prenupciales del somormujo moñudo (*podiceps cristatus*) la dio Julian S. Huxley en 1914. La etología, tal como la conocemos, habría de nacer de aquellos trabajos con Lorenz y Tinbergen. La conclusión más importante de tales estudios fue reconocer, según Huxley, que "la gran mayoría de los esquemas de



Foto 8

destinée à: a) assurer une plus grande efficacité de la fonction d'avertissement et à diminuer l'ambiguïté, tant du point de vue intraspécifique qu'interspécifique; b) fournir des stimulants ou des déclencheurs de schèmes d'action plus efficaces aux autres individus; et d) servir de mécanismes de liaison sexuelle ou sociale".<sup>49</sup>

La notion de ritualisation est commode mais ambiguë en raison de l'usage qui est fait de ce terme en anthropologie pour des situations lourdes d'une charge symbolique forte. Mal comprise, elle peut prêter à des raccourcis métaphoriques qui ne retiennent que certains aspects de comportements éminemment complexes et variés.<sup>50</sup> Elle a l'avantage, malgré tout, de mettre en évidence le caractère spectaculaire et hautement organisé de comportements d'une importance souvent vitale pour l'individu ou l'espèce. La locution anglaise fixed action pattern, plus claire, souligne la dimension quasi automatique d'un événement psychobiologique à l'efficacité certaine, mais largement stéréotypé dans ses formes. Toutefois, parades sexuelles, combats entre animaux de la même espèce, et bien d'autres situations comportementales, présentent des traits communs qui rendent compte de l'intérêt qu'ont pu leur porter les praticiens, et les théoriciens du spectacle vivant:

- une implication totale de l'individu, tant sur le plan émotionnel, cognitif que somatique. Chez l'animal, l'instinct représente le désir absolu, ou la nécessité sans réserve, créateurs d'une tension;

- le corps est ancré dans les bases du mouvement (le sol); le regard est accroché à la cible;
- l'attente - qui peut durer longtemps - est active. Ce qui fait penser au "Sats", dont parle Eugenio Barba en évoquant "l'immobilité mobile" de Decroux: "réaliser l'intention dans l'immobilité. C'est ce que les éthologistes appellent MI, Movements of Intention: le chat n'a pas encore fait le moindre mouvement mais nous comprenons qu'il veut attraper une mouche";<sup>51</sup>
- l'action, qui comprend plusieurs microséquences est "nette", taillée au diamant;
- le déclenchement de l'action est rapide, suivi d'un temps qui n'est pas celui d'un repos passif mais d'une "retenue" de l'action, selon un tempo qui n'est pas sans évoquer la fameuse séquence jo-ha-kiu évoquée par Zéami et commentée par Barba.
- l'action n'est pas freinée ni inhibée par une sorte de "transit mental", lors de la prise de décision. Elle est immédiate, une fois l'animal décidé. "Selon Stanislavski - déclare Jerzy Grotowski -: quand l'action est complètement absorbée (apprise, mémorisée), seulement alors elle devient libre [...] Il y a une règle: "Quoi faire maintenant?" est la question qui rend toute spontanéité impossible".<sup>52</sup> Dans le cas du comportement ritualisé animal, l'action est à la fois instinctive - nous dirons "spontanée" dans le vocabulaire anthropomorphe

49 Julim Huxley (sous la direction de): Le comportement rituel chez l'homme et l'animal [A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man, Royal Society, 1966], Gallimard, 1971, introduction p. 9

50 Il est dommage, par exemple, que la critique de danse Patricia Cardona ne retienne que l'agression dans son intéressante étude sur l'analogie entre l'art du danseur et le comportement ritualisé animal : La Percepcion Del Espectador, Serie de Investigación y Documentación Segunda Epoca, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, México, 1993

51 Eugenio Barba : Le Canoë de papier - Traité d'anthropologie théâtrale, Bouffonneries n° 28-29, 1993, p. 89

52 Conférence à Santarcangelo, cité par Thomas Richards : Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, préface et essai de Jerzy Grotowski, Actes Sud, 1995, 1995, p. 136

comportamiento animal han estado sometidos a un proceso de ritualización” cuya definición propone:

“Etológicamente, la ritualización puede definirse como la formalización o canalización acomodaticia de un comportamiento emocional bajo la presión teleonómica de la selección natural destinada a: 1) asegurar una mayor eficacia de la función de alarma y a disminuir la ambigüedad, tanto desde el punto de vista intraespecífico como interespecífico; 2) proveer de estimulantes o desencadenantes de esquemas de acción más eficaces a los demás individuos; y 3) servir de mecanismos de relación sexual o social”.

La noción de ritualización es cómoda pero ambigua en razón del uso que en antropología se hace del término para situaciones incómodas, con una carga simbólica fuerte. Mal comprendida, puede prestarse a resúmenes metafóricos que no conservan sino ciertos aspectos de comportamientos eminentemente complejos y variados. A pesar de todo, tiene la ventaja de poner en evidencia el carácter espectacular y altamente organizado de comportamientos de una importancia, a menudo, vital para el individuo o para la especie. Más acertada, la expresión inglesa *fixed action pattern* subraya la dimensión casi automática de un acontecimiento psicobiológico de certera eficacia pero ampliamente estereotipado en sus formas. Sin embargo, exhibiciones sexuales, combates entre animales de la misma especie, y muchas otras situaciones de comportamiento presentan rasgos comunes que dan cuenta del interés que han podido causarles sus practicantes y los teóricos del espectáculo vivo:

- Una implicación total del individuo, tanto en el plano emocional y en el cognitivo como en el somático. En el animal el instinto representa el de-

seo absoluto, o la necesidad sin reserva, creadores de una tensión;

- el cuerpo está anclado a la base del movimiento (el suelo); la mirada está fija en el blanco;
- la espera -que puede durar mucho tiempo- es activa. Lo que hace pensar en el *sats* del que habla Eugenio Barba evocando “la inmovilidad móvil” de Decroux : “realizar la intención en la inmovilidad. Es lo que los etólogos llaman MI, *Movements of Intention*: el gato no ha hecho aún el menor movimiento pero entendemos que quiere atrapar una mosca”;
- la acción, que comprende diversas microsecuencias, es “neta”, tallada al diamante;
- el desenlace de la acción es rápido, seguido de un tiempo que nos permite recordar la famosa secuencia *jo-ha-kiu*, evocada por Zéami y comentada por Barba.;
- la acción no queda frenada ni inhibida por una especie de “tránsito mental”, en el momento de la toma de decisión. Una vez que el animal se ha decidido es inmediata. “Según Stanislavski -declara Jerzy Grotowski-, sólo cuando la acción es completamente absorbida (aprendida, memorizada) se hace libre [...] Hay una regla: *Qué hacer ahora* es la cuestión que hace que toda espontaneidad sea imposible”. En el caso del comportamiento ritualizado del animal, la acción es, a la vez instintiva -digamos “espontánea” en el vocabulario antropomorfo- y estructurada. Ahora bien, Thomas Richard observa: “Esta acomodación a la pareja en el interior de una línea fija de acciones es lo que Stanislavski y Grotowski consideran que es la verdadera espontaneidad. La esponta-

- et structurée. Or, note Thomas Richards: "Cet ajustement au partenaire à l'intérieur d'une ligne fixe d'actions est ce que Stanislavski et Grotowski considèrent être la vraie spontanéité. La spontanéité de haut niveau peut surgir seulement dans un morceau qui est structuré".<sup>53</sup>

Les exercices animaliers courants dans les cours d'art dramatique<sup>54</sup> engendrent souvent des clichés. Borner notre intérêt aux comportements ritualisés de l'animal sans en comprendre la logique revient à singer une insignifiance. Lorsque Decroux se réfère à l'animal comme modèle, quand Copeau conseille à ses élèves d'aller au zoo, ce n'est pas pour leur proposer des figures à imiter mais plutôt pour les inciter à agir avec le corps, plutôt qu'avec leur "tête". La référence chez Grotowski à la "position primaire", qui est une position d'alerte, procède du même principe. Rendant compte de son travail avec Jerzy Grotowski, Thomas Richards met en évidence le paradoxe qui réside dans la lutte entre deux forces opposées: le flux de la vie et la maîtrise de la forme et sa précision.<sup>55</sup> L'intelligence humaine capable de multiplier les formes physiques limitées chez l'animal, est en même temps ce qui par anticipation, imagination, association et mémoire modifie le "flux de la vie". La logique d'une action physique ou d'une réaction émotionnelle est profondément différente chez l'animal et chez l'humain. Chez l'un, l'action est sous-tendue par un mode de traitement de l'information qui se fait en temps réel; chez l'autre, l'information virtuelle compte autant sinon plus que la physique des signaux. La réaction d'un mammifère à un signal de menace - par exemple la fuite consécutive à la perception auditive d'un prédateur - peut se décomposer en événements discrets:

- avant la perception du signal: état de repos ou d'indifférence;
- signal parvenant au seuil d'audition: réaction d'alerte;
- décodage du signal acoustique et reconnaissance du prédateur;
- réaction globale complexe [émotionnelle] comprenant des modifications toniques et posturales, une activité neuroendocrinienne spécifique, la production de signaux expressifs utiles aux congénères et efficaces sur le prédateur;
- la fuite ne vient qu'en dernier instant comme la conséquence des ces diverses séquences qui se déroulent à grande vitesse.

La réaction humaine à ce type de situation est bien sûr éminemment différente! Il s'ensuit que l'acteur qui



Foto 9

53 P. 135

54 Edward Dwight Easty: "Animal exercises", in *On Method Acting*, foreword by Robert Herridge, Allograph Books, 1966 p. 143-152

55 Thomas Richards : *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, préface et essai de Jerzy Grotowski, Actes Sud, 1995, p. 50



Foto 10

neidad de alto nivel puede surgir solamente en un tramo que esté estructurado”.

Los ejercicios que imitan animales, habituales en los cursos de arte dramático, a menudo engendran clichés. Limitar nuestro interés a los comportamientos ritualizados del animal -sin comprender su lógica- se corresponde con el remedo de una insignificancia. Cuando Decroux se refiere al animal como modelo, o cuando Copeau aconseja a sus alumnos que vayan al zoológico, no lo hacen para proponerles figuras a imitar sino más bien para incitarles a actuar con el cuerpo antes que con la “cabeza”. La referencia en Grotowski a la “posición primaria”, que es una posición de alerta, procede del mismo principio. Dando cuenta de su trabajo con Jerzy Grotowski, Thomas Richard pone en evidencia la paradoja que reside en la lucha entre dos fuerzas opuestas: el flujo de la vida y el dominio de la forma y su precisión. La inteligencia humana, capaz de multiplicar las formas físicas limitadas en el animal, es, al mismo tiempo, lo que por anticipación, imaginación, asociación y memoria modifica el “flujo de la vida”. La lógica de una acción física o de una relación emocional es profun-

damente distinta en el animal y en el hombre. En uno, la acción está subtendida por un modo de tratamiento de la información que se da en tiempo real; en el otro, la información virtual cuenta tanto como la física de los signos (si no más). La reacción de un mamífero ante una señal de amenaza -por ejemplo la huida consiguiente a la percepción auditiva de un predador- puede descomponerse en acontecimientos discretos:

- ante la percepción de la señal: estado de reposo o indiferencia;
- cuando la señal llega al umbral de la audición: reacción de alerta;
- decodificación de la señal acústica y reconocimiento del predador;
- reacción global compleja (emocional) que comprende modificaciones tónicas y de posición, una actividad neuroendocrina específica y la producción de señales expresivas útiles a sus congéneres y eficaces contra el predador;
- la huida no se produce sino en el último instante como consecuencia de esas diferentes secuencias que se desarrollan a gran velocidad.

La reacción humana a este tipo de situación es, claro está, notablemente diferente. Se deduce de ello que el actor que simula una huida, ni siquiera imita la realidad animal sino que presenta la mayor parte del tiempo una amalgama de acciones. En ese sentido, todas las proporciones observadas, y -al simple nivel del análisis etológico, la regla de *jo-ha-kiu* y muchos otros principios- parece reencontrar el esquema poco económico de las microsecuencias constitutivas de la reacción de un cuerpo inteligente y

*simule une fuite ne mime même plus la réalité animale, mais présente la plupart du temps un amalgame d'action. En ce sens, toutes proportions gardées, et au simple niveau de l'analyse éthologique, la règle du jo-ha-kiu - et bien d'autres principes - paraît retrouver le schéma peu économique des microséquences constitutives de la réaction d'un corps intelligent et pré-humain. Mais ne sommes-nous pas selon MacLean à la fois reptile, mammifère et*

*ange? La valeur fondamentale du spectacle vivant aujourd'hui, réside peut-être dans le fait qu'il restaure l'organicité du spectateur en lui donnant à percevoir son bios, le flux vital qui le relie aux autres espèces et au cosmos. Faut-il apprendre à faire l'animal pour devenir humain?*

**Jean-Marie Pradier**  
1996

prehumano. Pero ¿acaso no somos a la vez reptil, mamífero y ángel, según MacLean? El valor fundamental del espectáculo vivo, hoy, reside quizás en el hecho de que restaura la organicidad del espectador dándole a entender su *bios*, el flujo vital que le liga a las demás especies y al cosmos. ¿Tendremos que aprender del animal para ser humanos?

*Traducción de R. Redoli Morales\**

1997

- \* Profesor de Filología, Ricardo Redoli trabaja en Literatura francesa. Sus aportaciones abarcan desde la épica medieval hasta Chateaubriand, pasando por la publicación de las ediciones de *El Roman de la Rose* y *El Jeu d'Adam*. Su aportación al campo teatral se pone de manifiesto en los artículos, *Las rúbricas, tratado de arte escénico...* y *Grupos profesionales en el teatro francés de la Edad Media*. Su último libro, aparecido el pasado mes de marzo, está dedicado a la traducción poética, y contiene los *Sonnets et Élegies* de Louise Labé (Editorial Comares). Poeta y creador literario es autor de los *Chisnetos*, género nuevo que bebe en la fuente popular del chiste y se recrea con la forma poética por excelencia: el soneto. Traducidos al francés por el profesor Albert Bensoussan con el nombre de *Blasonnets*, el conjunto de estas composiciones, recogidas en cuatro libros, alcanza ya el número de doscientas. El profesor Redoli es, asimismo, miembro de la Société Chateaubriand desde 1979.



*Por una teatralidad menor*

José Sanchis Sinisterra



---

## Por una teatralidad menor

---

Quisiera compartir con vosotros una reflexión que titulé *Por una teatralidad menor*, glosando el subtítulo de un libro de Deleuze y Guattari ("KAFKA, pour une littérature mineure"). Trataré de ser lo más breve y concreto posible, desde unos planteamientos que tienden –lo siento– a la teorización.

Si miramos a vuelo de pájaro –y, por lo tanto, de un modo simplificador, ya que los pájaros son a veces miopes– la historia del arte occidental, podríamos distinguir dos grandes corrientes que articularían su evolución o progreso... si es que se puede hablar de Historia del Arte, de evolución y progreso del arte, cosa que algunos investigadores discuten.

### *Esas dos tendencias serían:*

---

- Por una parte, la que yo llamo *acumulativa o aditiva*, que considera dicho progreso como un incremento de sus recursos expresivos, como un enriquecimiento de sus medios, de sus códigos y, en consecuencia, una ampliación del horizonte de expectativas del público, que podría colocarse bajo el lema de "*cuanto más mejor*".
- Por otra parte, y siguiendo el camino contrario, una corriente que tiende a la reducción, al despojamiento, al "empobrecimiento" de sus recursos y medios y que podría tener como lema el que también lo es de los artistas minimalistas y de la estética de Samuel Beckett: "*lo menos es más*"; a esta tendencia la llamo *reductiva o sustractiva*.

Si aceptamos esta simplificación –sin duda abusiva– podría afirmarse, sin mucho riesgo de error, que hoy el teatro se encuentra arrastrado y fascinado por la primera tendencia, por la consigna de "*cuanto más, mejor*", y por la convicción de que la única vía para superar la eternamente anunciada "crisis del teatro", la única forma de combatir la competencia desleal de otros productos de consumo del ocio, es la acumulación de recursos expresivos y el "enriquecimiento" de la producción teatral.

Este fenómeno se da no solamente en los contextos ricos, en aquellos países o ámbitos socio-culturales dotados de medios económicos, sino también en los contextos pobres en los que se carece de dichos recursos. En los primeros, bajo la forma de esa exacerbación de lo espectacular a que estamos asis-

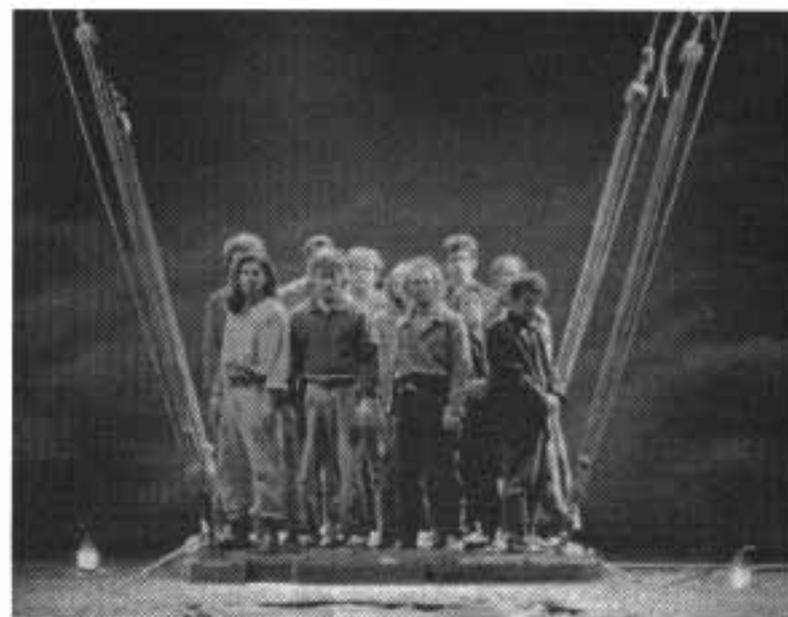


Foto 11

tiendo, y en los segundos, mediante una intesificación o crispación expresiva que recae generalmente sobre el actor, al que se somete a toda clase de torturas psicofísicas –llamadas “entrenamiento”– para multiplicar su capacidad comunicativa y transmisora, para desarrollar sus lenguajes corporales y su bagaje espiritual.

Puedo referirme, en este sentido, a ciertas corrientes del teatro latinoamericano –que conozco bastante de cerca– que, para contrarrestar unas circunstancias materiales terriblemente adversas, han desarrollado la tendencia *acumulativa* a base de incrementar las posibilidades expresivas del actor hasta extremos a veces alarmantes.

Pero si partimos del principio según el cual lo esencial, lo específico del hecho teatral es el *encuentro* entre actores y espectadores, es decir, la simultaneidad espacial y temporal de un colectivo de intérpretes y un colectivo de receptores, si admitimos que la copresencia de ambos es la condición de los complejos procesos de identificación y participación que en tal encuentro se desarrollan, entonces la única posibilidad de que el teatro siga existiendo –y de todas maneras seguirá existiendo, hagamos lo que hagamos o no hagamos lo que no hagamos– es incrementar estas dos presencias. Crear las condiciones para intensificar la presencia, la incandescencia del actor en escena, pero también la presencia del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz encuentro que la representación instaura.

Ahí está para mí el futuro del teatro: en trabajar, investigar y profundizar en esa doble presencia, en la intensificación de la copresencia de actores y espectadores. Y enfatizar la “co” de esa copresencia significa enriquecer la interacción de ambas presencias incandescentes, a las que se reclama algo más que “estar allí”. Ello quiere decir investigar los me-

canismos de retroalimentación de ese *sistema efímero* que es el encuentro teatral. Investigar y profundizar no sólo en lo que desde la escena se transmite a la sala, sino lo que desde la sala se transmite a la escena y que el actor, a su vez, recoge y devuelve. Algunas nociones derivadas de la Teoría General de Sistemas son útiles para entender los mecanismos que el hecho teatral pone en juego. Y este trabajo sobre la inmediatez del encuentro me parece uno de los requisitos fundamentales para participar en la supervivencia del teatro, para sobrevivir en él y con él, quizás para contribuir a su desarrollo, sí, a su relativa evolución y progreso.

Si aceptamos también esta segunda hipótesis, quizás estaríamos de acuerdo en admitir que esta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción estética despojada, reductivista, “empobrecedora”, que a partir de una opción acumulativa, basada en el énfasis de la espectacularidad y en el incremento cuantitativo de los recursos expresivos. La discreción y el desnudamiento de las circunstancias en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores, contribuyen, en mi opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos.

Es por ello por lo que propongo a vuestra reflexión una teatralidad que llamo *menor*, que intentaré definir esquemáticamente y que constituye la línea de investigación y creación de El Teatro Fronterizo. Enumeraré, pues, los distintos parámetros de la teatralidad sobre los que operaría esta “minorización”.

## 1. *Concentración temática*

---

La crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprendidos, que han pretendido explicar el



Foto 12

mundo y dar respuesta y solución a los problemas de la humanidad, cuestiona asimismo los grandes "relatos" explicativos y, por lo tanto, los temas que pretenden abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde una teatralidad *menor* se optaría en cambio por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores.

## 2. Contracción de la "Fábula"

Durante muchos siglos ha predominado una noción dramática basada fundamentalmente en su equivalencia con el argumento, la historia, la "fábula", conceptos procedentes de la literatura narrativa. Pero desde hace, por lo menos, un centenar de años, nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrada es lo de menos; la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante

el cual apenas se cuentan historias. ¿Qué "historias" se cuentan en las obras de Tckekov, por ejemplo? En ellas la acción dramática no transcurre por la línea del argumento, de la fábula, sino por otros planos.

## 3. "Mutilación" de los personajes

Frente a la noción de personaje como algo compacto, trasunto más o menos esquemático de un ser humano completo, representante de un determinado arquetipo sociológico o psicológico, la teatralidad *menor* acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo. La imagen beckettiana del personaje mutilado, ciego, reducido a un rostro, a una boca, a una voz... tiene que ver con este reduccionismo, con esta minorización del concepto de personaje. Concepto, por cierto, que, al identificarse con la noción de *persona*, resulta altamente ideologizado en nuestra tradición judeo-cristiano-romano-occidental. Todo el cuestionamiento del yo, del sujeto, emprendido por el pensamiento contemporáneo, se ve reflejado en el tratamiento del personaje como residuo, como algo incompleto e inacabado, que la teatralidad *menor* propugna.

## 4. Condensación de la palabra dramática

Podría hablarse también de un "vaciamiento" de la palabra dramática, del discurso del personaje, que en el teatro tradicional se concibe como una palabra plena, completa, portadora del pensamiento del autor, transmisora de ideología, en cierto modo autosuficiente. Hay toda una corriente del teatro contemporáneo en la cual la palabra dramática es insuficiente y hace de esa una opción estética. La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino

precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso.

### 5. Atenuación de lo explícito

---

Algunos de estos factores de "minorización" de la teatralidad se concretan en lo que podríamos llamar atenuación de lo explícito. El "gran" teatro del pasado, basándose en una concepción "religiosa" o predicativa de la comunicación escénica, aspiraba a imprimir el "mensaje", el contenido, los significados de la obra en la mente del espectador. Lo explícito era, pues, ingrediente fundamental del discurso del autor, manifestándose en el sentido de la trama, en los diálogos, en el carácter de los personajes, etc. Frente a esto, una teatralidad *menor* optaría por velar esta discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles, tanto en lo verbal como en lo no verbal. Daría así al receptor un papel más activo, induciéndole a "escribir" aquello que el espectáculo deja en penumbra,



46 ▶ Foto 13

permitiéndole rellenar los huecos de la significación y reclamando, por tanto, su participación creadora. Cuando, en los años de apogeo del brechtismo, discutíamos sobre la identificación, esquematizábamos de un modo bastante simplista su oposición con la famosa "distanciación". Hoy tenemos ya herramientas conceptuales para darnos cuenta de que la identificación tiene que ver con esta "escritura" del espectador, con aquello que el receptor debe completar cuando la representación no lo explicita todo.

### 6. Contención expresiva del actor

---

Frente a la tendencia que pretende hacer del actor un supercomunicador, multiplicando sus recursos expresivos y convitiéndolo en una síntesis de todos los lenguajes, susceptible de exteriorizar todos los significados del personaje y de la obra, la teatralidad *menor* optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual –según la imagen del "iceberg"– lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre, quedando sumergidas las otras nueve décimas partes. La intensificación de su presencia antes aludida no implica, pues, hiperexpresividad ni omnipotencia comunicativa, sino, al contrario, una estricta economía significativa que no está reñida, ni mucho menos, con la organicidad del trabajo actoral ni con el recurso a la experiencia vivencial más auténtica. No hace falta decir –o quizás sí, todavía– que esta sobriedad interpretativa quedaría fuera de lugar en una opción estética que enfatizara los componentes espectaculares de la representación, tal como se da en el teatro acumulativo hoy dominante.

### 7. Reducción del lugar teatral

---

Es evidente que los factores de minorización hasta aquí mencionados reclaman una reducción del

marco espacial en el que ha de tener lugar el encuentro entre realizadores y receptores. Y tocamos así el tema de las salas alternativas o teatros de pequeño formato. Para que esta teatralidad *menor* funcione óptimamente y se produzcan los efectos participativos y cooperativos mencionados, hay que asumir determinadas limitaciones espaciales, hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. Un anfiteatro de mil o dos mil localidades, en donde median ocho metros entre el escenario y la primera fila –por no hablar del fondo de la platea o de los pisos– es absolutamente inadecuado para que funcionen los sutiles circuitos de retroalimentación de energía e información que fluyen entre la escena y la sala.

### *8. Descuantificación de la noción de público*

Llegaríamos, por último, a admitir como factor positivo, no como mal inevitable, la descuantificación del público, la aceptación del carácter minoritario –pero no elitista– del hecho teatral. Y ello sin ningún tipo de complejo ni de mala conciencia, puesto que, más allá de un determinado número de espectadores, el individuo desaparece y se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de lo grupal o colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces. No hay, naturalmente, una cifra mágica que permita precisar el número ideal de espectadores, puesto que todo depende de las proporciones espaciales y de la naturaleza de los códigos escénicos, pero opino que esta relativización cuantitativa del público es un factor importante en la definición de la teatralidad *menor* que os propongo.

Habría que aclarar, finalmente, que esta reducción o minorización de los parámetros de la teatralidad no implica, ni mucho menos, una tendencia hacia la simplificación del hecho escénico. Por el contrario, se



Foto 14

hace más necesaria que nunca la exploración de la noción de complejidad, que los científicos enarbolan como nuevo paradigma de un pensamiento que pretenda comprender la realidad. Esta noción, cuyas implicaciones filosóficas conducen inevitablemente a la interdiscipliniedad, es herramienta indispensable para evitar que el reduccionismo se convierta en simplicidad, en simpleza, es decir, en una teatralidad plana.

En definitiva, creo que esta opción POR UNA TEATRALIDAD MENOR devuelve al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades "democráticas" están nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador –al ciudadano– la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia... y también la inocencia, me parece una tarea política importante para el teatro del mañana.

**José Sanchis Sinisterra**



*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces*

Miguel Romero Esteo



---

## *Ritmomaquia en Miguel Romero Esteo.*

### *Prólogo al autor*

---

Heráclito entendía que en los elementos opuestos en principio y puestos en acorde después, es donde el arte encuentra la armonía. La armonía es consonancia de los diversos ritmos que luchan en la ceremonia de la vida. Romero Esteo parece haber grabado a fuego este principio a la puertas de su escritura dramática. Sus obras, sin paliativos, muestran ese transcurso implícito en todo arte poético.

El teatro de Romero Esteo es un estallido exuberante de musicalidad barroca, una fiesta radical cargada de armonías en la forma de los sentidos. Un verbo voraz alimentando en las despensas de las aliteraciones, dialogías, paranomasias, anáforas, circunloquios, quiasmos, catáforas, oxímoron y demás recursos retóricos. (Un deleite para los lingüistas). Un teatro instintivo, exaltado por donde asoma un deseo atrapado por el corazón: la vida misma. Un orgánico canto de imaginación vehiculado por una escritura con intención de "infinito". Una magna empresa artística que hace del lenguaje su materia sustancial. Una gramática inusual que coincide, en definitiva, con lo que Barthes refería como característica de cualquier obra moderna: posibilidad de pluralidad interpretativa.

La obra dramática de Romero Esteo inclasificable para la vagancia de exégetas timoratos, puede ser definida como la creación de un autor genial, en el sentido que daba Cessare Lombroso al término: – "La genialidad va pareja a un principio de ilusión sobre la realidad que produce una actitud imaginativa en beneficio de la obra misma"–.

Este principio ILLUSIO se muestra como pervisión subjetiva del datar de los sentidos. Como motor esencial en el proceso fabulador del autor, generando una visión emocional y sensitiva del ser y sus circunstancias existenciales. Los planos de la realidad se superponen y entrecruzan produciendo una dialéctica eterna entre la realidad fabulada y el proceso mismo de la materialización de esa realidad en la escritura. Esta ILLUSIO busca determinarse en otra realidad radical: todo es lenguaje. Y en su derivación lógica: la poética como fundamento de ese lenguaje. La poética es un hacer con la palabra (a diferencia de la noética que es un pensar) y supone en Romero Esteo una mirada sensible bajo la piel del espíritu, lejos del lenguaje lírico racional. Es una poética de la transformación de lo mágico, lo mítico y lo sagrado en las sustancias íntimas de la vida misma. Un acceder a los rincones más oscuros, y por ello no menos sensibles, del alma humana.

Romero Esteo se encuentra en su escritura, no se diluye en ella, no se pierde, como pudiera parecer a primera vista. Su arte es el resultado de la facultad de producir y está auxiliado por una razón férrea e ingenieril que se percibe claramente en el trazado de sus estructuras compositivas.

En superficie, Romero Esteo, suele abominar de la mecanización psicologista apostando por una visión visceral, emocionada y sensitiva del mundo de sus personajes, generando un paisaje de tramas argumentales que aluden a lo más primario del

individuo. Según parece a lo más puro, a lo menos manipulado del ser.

ILLUSIO es un sustantivo apodóctico derivado de ILLUDERE (ilusionar) que a su vez proviene de LUDERE (jugar). Es en este juego transgresor donde Romero Esteo encuentra su libertad y su creatividad más profunda. Y es en este sistema de oposición serio/no serio donde se expresa la tensión constante de su obra, gravitando polarmente entre lo burlesco y lo grave, entre la ilaridad y la angustia, entre lo profano y lo sagrado y apuntando hacia los terrenos ilimitados del grotesco con una intencionalidad irónica y sarcástica no exenta de carácter amargo.

Romero Esteo sabe muy bien que LO SERIO, como diría Bataille, es la servidumbre del pensamiento, y que lo contrario de la ilusión no es la seriedad sino la realidad.

Por otro lado en sus obras no sólo aparece un Principio de Ilusión sino también una permanencia de las ilusiones de la realidad misma, de los fantasmas de sus ensueños personales, que derivando de ILLUDERE adviene en ILLUDIA (ilusionado) –Término acuñado por Tertuliano para designar las visiones no controladas, las que nos sobrepasan de manera inconsciente–. En este sentido hay un espacio muy sugerente en la obra de Romero Esteo que le emparenta con Ghelderode, Jean Genet o Thomas Bernhard.

Por otro lado su radicalismo escritural entendido como percepción no convencional del sistema y en su sentido etimológico: como el deseo de ir a la raíz, a lo germinativo, al origen nos descubre y define el espacio donde se nutre su inventiva. En Romero Esteo el radicalismo no es una postura de oposición previamente meditada que le implicaría con un

hacer histórico y le llevaría a desembocar en una cierta rebeldía intelectual snobista o contracorrentista. El verdadero radicalismo surge de la parte más profunda del autor: de su libertad. No es una lente que le ayude a mirar la realidad, sino que es la realidad misma construida por su mirada. Una mirada que le aleja de los acuerdos apriorísticos del lenguaje con el exterior, de los acuerdos dogmáticos del significante y el significado, generando una obra libre de todo recurrencia y atadura axiológica.

Se puede decir, parafraseando la terminología química, que el teatro de Romero Esteo es el producto del movimiento de un radical libre. Una especie de ión con una eléctrica carga vital propia, difícil de manejar.

Otra característica de su escritura es la percepción de un curioso efecto de arrastre producido por la palabra misma, que una vez exteriorizada parece demandar otra palabra, la frase exige otra frase, la secuencia oracional otra secuencia y así al infinito. Lo cual genera textos de una extensión no convencional, mostrando su lenguaje en el mismo proceso escritural una "autonomía" y tendencia a escapar del dominio inmediato de la escritura. Da la sensación que la desmesurada exhuberancia de su discurso relegará al autor a un cierto cometido de enfrentar esas isotopías para dar coherencia a la totalidad de la obra, tejiendo una especie de elíptica figura temporal al modo del lenguaje musical. Pero la verdad puede ser otra: tal vez la aparente aleatoriedad no suponga determinismo para el autor sino un proceso muy elaborado donde cualquier suceso posible puede ser el siguiente. Esto explicaría el gozo y el sufrimiento de su estilística y en un sentido más profundo de la poética de sus contenidos.

La pregunta que nos surge, tratándose de una escritura para la escena, es: ¿sufre el meollo sustan-

cial de sus obras al reducirlas a un tiempo convencional para la escena? Quede esta cuestión para el que haya de enfrentarse al montaje de sus piezas.

Por último apuntar que el teatro de Romero Esteo es un teatro orgánico que deja iniciativa a la palabra, que propone vinculaciones complejas con la realidad, que presenta una relación esencial entre lo específico y lo universal. Es novedoso en cuanto desea expresar lo no expresado, partiendo de la necesidad de ponerlo todo en tela de juicio sin reposo posible, rompiendo con los límites dogmáticos de la experiencia. Es un viaje al tuétano de la vida intentando captar su sentido desde dentro. Es un teatro perceptualmente kinestésico y auditivo, frente a otras escrituras cenestésicas y visuales. Es un teatro subjetivo y transracional v.s. lo objetivo y lo racional. Un teatro donde las fronteras genéricas y subgenéricas

se entrecruzan con fertilidad. Un teatro telúrico y germinativo. Sensible pero no exquisito. Natural pero no refinado. Estético pero no esteticista, exhuberante en su fantasía y notablemente egótico. Un teatro que descompone la realidad para armarla de nuevo mediante el lenguaje. Un lenguaje en continua tensión consigo mismo. Un discurso creacional cuya salida posible –en un futuro– sea una suerte de postura mística. Un teatro que nos pone en aviso, pues sólo el dominio sobre la palabra no asegura una verdad sobre el decir de las cosas. Aunque en primera instancia pensemos que en el arte de la escritura como en el arte del amor con el instinto es suficiente.

**Juan Hurtado**

*Director de Escena*

*Autor Teatral*

*Premio "Enrique Llovet" de Teatro 1996.*



Foto 15

---

## *De la dramaturgia Mediterránea y sus raíces (\*)*

---

En principio, el asunto de una dramaturgia mediterránea en el arte teatral como arte grande, e incluso en sus varias ramas de arte menor, o no tan menor, es el asunto de si la hubo o si la hay o si es que acaso pudiera haberla. Porque, bien mirado, lo mediterráneo es una categoría etnológica demasiado general, más bien macro-etnológica. Y echando una mirada hacia atrás, lo mediterráneo y el Mediterráneo y la mediterraneidad es un asunto de incesantes mestizajes, primeramente entre civilizaciones matriarcales y civilizaciones patriarcales, o el vago asunto de los matriarcales agricultores y los patriarcales ganaderos. O sea, los tiempos del Mediterráneo arcaico, la borrosa y larga Edad del Bronce, siempre bastante oscura, y al fondo el mítico arquetipo de Cain y Abel que finalmente nos llega de la mano de las remotas o remotísimas mitologías pre-hebreas y proto-hebreas. Y después y ya en tiempos históricos, la patriarcalización excesiva de todo el ámbito mediterráneo –los sirios, los asirios, los hititas, los fenicios, los egipcios, los hebreos– y el dominio del dios Sol bajo sus diversas denominaciones nacionales de dios Helios, Zeus, Eli, El, Eloim, Ra, etcétera, y con el sagrado nombre de Alá como terminal de todo el tal asunto. Pero en la tal patriarcalización excesiva y para antiguos tiempos siguen subsistiendo bolsas de matriarcalidad arcaica y mediterránea por debajo de la capa de sucesivas patriarcalidades. Como el caso de los carios anatólios, y el no menos caso de los iberos peninsulares, y el

no menos caso de los bereberes con su gran diosa-madre Antinea. Con nombre que parece no ser más que la previa fase fonética del nombre de la muy griega diosa Atenea, o no tan griega inicialmente. Que al fin y al cabo, en el siglo V antes del nacimiento de Cristo, ya el gran historiador griego Herodoto nos informaba que mucho de coloratura norteafricana había en el plano etnográfico de la vida cotidiana de los griegos. Y nos explicita al respecto una larga serie de etnográficos detalles uno por uno, y punto por punto.

Con lo cual, y desde los tales remotos orígenes, la coloratura de una dramaturgia específicamente mediterránea asoma de un lado pues como muy vinculada a las pre-griegas y mediterránea civilizaciones matriarcales, o civilizaciones de la típica y tónica permisividad matriarcal, y de otro lado no menos vinculada a las nada permisivas y tardo-invasoras civilizaciones patriarcales y ganaderas. De algún modo, y en los orígenes del muy mediterráneo teatro griego, ya está esta dramaturgia del mestizaje y de la complejidad. Y de la complicidad de los solemnes o solemnísimos ganaderos patriarcales con los previos y des-solemnizados agricultores matriarcales. O dicho de otro modo, en los patriarcales o no tan patriarcales griegos de la gran Grecia clásica y su esplendor –y con los orígenes del teatro griego los orígenes del teatro europeo y los casi-orígenes del teatro mediterráneo– está ya esa dramaturgia del mestizaje, de la negociación y el pacto entre un

(\*) A modo de síntesis de la conferencia impartida dentro del Cuarto Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo, en Málaga, Salón Rossini del Teatro Cervantes, el día 18 de marzo de 1996.

substrato matriarcal y permisivo y unos estratos sociológicos bastante o demasiado patriarcales. O en síntesis, algo así como que a mitad del arte teatral un mestizaje entre el orden y el desorden. Y con el desorden para significar no sólo matriarcal permisividad sino que, y más en concreto, ruptura y creatividad, fiesta y riesgo. Y con el orden para significar ritualidad patriarcal, estructuras rituales de una muy controlada y patriarcal fiesta teatral, etcétera.

También de algún modo, el arte teatral mediterráneo como una institucionalización del mestizaje entre orden y desorden, o entre ritualización y espontaneidad si dicho de otro modo, lleva a dramaturgias de complejidad y mestizaje que se quedan afuera del muy patriarcal y reduccionista simplismo esquemático de buenos / malos, tinieblas / luz, hombre / mujer, dioses / hombres, heterosexualidad / homosexualidad, cultos / incultos, malditos / benditos, etcétera. O si se quiere, y en síntesis: estructura / des-estructuración. O ritualidad / des-ritualización, si dicho de otro modo. Sobre poco más o menos, la des-ritualizada y matriarcal fiesta teatral o para-teatral de los mediterráneos pre-griegos se cuelga en el corazón de la liturgia y dramaturgia del muy ritual teatro griego.

Echándome a rastrear teatralidades pre-griegas y más bien matriarcales, lo primero que me viene a la mente es la pintura mural de los muy pre-griegos minoicos en la isla de Creta –los legendarios minoicos y su demasiado esplendor civilizatorio y cultural, con la unión de la legendaria princesa Europa y el no menos legendario Zeus en la base del tal civilizatorio asunto– en la que, y no sé si con alguno de los famosos toros del legendario rey Minos, los famosos minotauros asoma un mozo saltando limpiamente por encima de un toro, muy en plan de espectáculo teatral más bien que parateatral. Y con mucho de guapas mozas y gua-



Foto 16

pas mujeres en las exhumadas pinturas murales minoicas. Y siguiendo dentro de las matriarcalidades y permisividades, y más bien en plan de matriarcal ginecocracia y no de falocracia, está el dato no menos para-teatral, pero demasiado teatral, con respecto a que en el Egipto de tiempos de la gran Grecia clásica en la fiesta del dios Dionisos –Osiris para los egipcios– las mujeres iban en larga comitiva y procesión por las calles, y cada una portando en las manos una imagen de Dionisos de la que sobresalía bamboleándose un enorme falso descomunal y francamente religioso. Por más que lógicamente le parecía obsceno al gran historiador griego Herodoto –que viajó por Egipto en la tal época, y recogió el dato– porque, en plan de muy patriarcal griego, pues no estaba muy al corriente de los pre-griegos ritos mediterráneos de la fertilidad, etcétera. También recoge el no menos dato de que el remoto primer gran faraón egipcio se llamaba Menes, y que su hijo Manero está vinculado al tejido de lino como invento. Y que el más antiguo dios egipcio era el dios Mendes, al que los griegos llamaban dios Pan. Y que el dios egipcio Ammón era el dios Zeus de los griegos. Y paralelamente el egipcio dios Oro era el dios griego Apolo.

O sea, que las para-teatralidades griegas de los falos bamboleantes en las procesionales imágenes de los dioses Hermes –Mercurio– y Apolo fueron previamente y pre-griegamente para-teatralidades egipcias. O geográficamente egipcias pero etnicamente pelasgas. O al menos así Herodoto con respecto a los muy navegantes y rubios pelasgos. Que para Homero fueron los divinos y rubios pelasgos pero que para Herodoto fueron unos infames piratas. Pero nos ofrece el dato de que, previamente a los griegos, los pelasgos eran los que habitaban Grecia, que entonces pues no se llamaba precisamente Grecia sino que Pelasgia. Y el asunto viene aquí porque los rubios pelasgos pre-griegos, y que relacionados con los pilistim o philistim, o filisteos bíblicos, también gente bastante rubia, resultan más o menos bastante vinculantes y vinculados etnográficamente con los no menos rubios dorios proto-griegos en los que están los orígenes de las dramaturgias solemnes de la gran Grecia clásica, y tanto por vía de teatro trágico como por vía de teatro cómico. En fin, de la mano de los rubios pelasgos llega el ámbito griego en tiempos pre-griegos el marinero y misterioso culto de los Kabiros, o culto de la noble amistad varonil entre marineros y navegantes, y que con la ausencia de mujeres en las naves pues llevada misteriosamente hasta sus últimas consecuencias, y etcétera. Y también es Herodoto el que nos ofrece el tal dato. Y que los para-teatrales misterios Kabiros sobrevivían entre las marineras gentes griegas de la isla de Samotracia. Con o sin al arrimo de la magistral estatua de la diosa Victoria que descabezada y extendiendo sus enormes alas de piedra muy terminalmente sobrevive en París, sobre un alto pedestal y en las solemnísimas escalinatas del Museo del Louvre, la famosa Victoria de Samotracia. O estaba en las escalinatas, que ahora pues no sé.

En fin y paradójicamente, de los rubios dorios –cuya terminal son la lacónica Esparta y sus frugales

espartanos, tan siempre enemigos de la jonia Atenas– y no de los muy refinados jonios es de los que, a lo que parece, se origina tanto la griega fiesta teatral de la comedia como no menos la también muy griega fiesta teatral de la tragedia. Y es que los dorios tenían la costumbre de solemnes fiestas para-teatrales comunitarias, con todo el pueblo reunido en la plaza de la ciudad para solemnidades de canto y coro. Que luego continúan en el asunto de Esparta y los espartanos. O en otras palabras, que en el asunto del teatro como arte grande y gran fiesta solemne hay una base comunitaria que estaba en los muy militarotes dorios – y que continúa en los espartanos, un igualitarismo de hombres y mujeres, que también está en la base del teatro griego– y que no estaba en los demasiado refinados jonios, nada propensos ni a igualitarismo de fiesta ni a igualitarismos sociales. Y en fin, está el asunto de que en las farsas dorias –en las que los actores arrastraban largos órganos genitales que les asomaban por debajo de las cortas túnicas de varones o de las largas túnicas de hembras– está ya el hilo que lleva en directo al teatro cómico del gran Aristófanes en tiempos de la gran Grecia clásica. Paralelamente, de las solemnidades dorias de canto coral religioso y muy serio –vehiculando las cuestiones del vivir y del sobrevivir comunitariamente, con apoyatura en epopeyas y dioses– se llega a los rituales del teatro griego de tragedia. Y sin olvidar que las para-teatrales y demasiado teatrales fiestas del Carnaval tienen también su origen en los dorios sicilianos y sus procesiones del currus navalis en plan de festivas y desmitificadoras procesiones cachondas, que también con falos y no con falocracia, según creo recordar.

Lo dicho, y al menos en estos rastreables orígenes del teatro mediterráneo, dramaturgias de la complejidad y el mestizaje. Y más bien anti-pedagógicas en plan de soltar al aire libre los demonios de la

comunidad a que se ventilen un poco, y no precisamente pedagógica. Y al respecto, y en cuanto a la anti-pedagogía del teatro griego de tragedia, el asunto de que la temática la más de las veces se sitúa en zonas ideológicamente fronterizas entre o lo uno o lo otro, o sea, en zonas de riesgo. O dicho de otro modo, una renovación anti-ritual y anti-pedagógica de remotas historias rituales, incluso ya demasiado rituales. Y no menos al respecto el dato de que el trágico-dramaturgo Eurípides por su arriesgada temática de *Las Bacantes* –o *Las Droguetas*, diríamos hoy– resultó desterrado de Atenas y tuvo que irse a vivir a las algo silvestres costas macedonias. De las que, y educado por Aristóteles si es que no recuerdo mal,

resultó finalmente el gran Alejandro Magno. Y en fin, y en la base de las tales dramaturgias, el asunto del conflicto entre matriarcales y patriarcales, entre permisividad y control, entre complejidad y simplismos, entre ritualidad y des-ritualización, pues sigue tan mediterráneo y tan vivo y coleando como en aquellos remotísimos o arcaicos tiempos. O sea, en superficie la Historia va pasando pero en profundidad pues parece que no pasa nada y que todo sigue del eterno retorno como sabiduría griega. O al menos como cosa muy griega, sea sabiduría o no sabiduría.

**Miguel Romero Esteo**

*Málaga, 1997*



---

## Fotografías

---

1. Darwin: La expresión de las emociones.  
Chimpancé. Dibujo de campo por MR. Wood
2. Darwin: La expresión de las emociones.  
Fotografías de V. Brooks Day & Son
3. Darwin: La expresión de las emociones.  
Gato salvaje. Dibujo de campo por MR. Wood
4. Darwin: La expresión de las emociones.  
Gato doméstico. Dibujo de campo por MR. Wood
5. Léda y el cisne.  
Relieve en mármol. II siglo después de Cristo.
6. Copa antigua con figuras dionisiacas.  
Fin del VI siglo antes de Cristo.
7. La naturaleza en el arte cristiano.  
Mosaico de finales del siglo V después de C.
8. ISTA Copenhague 1996. Demostración de trabajo.  
Julia VARLEY (Odin Teatret), Augusto OMULÚ (Brasil, danza del candomblé),  
Sanjukta PANIGRATTI (India), Roberta CARRERI (Odin Teatret).  
Fotografía: Torben Huss
9. ISTA Copenhague 1996. Demostración de trabajo.  
Tom LEABHART (Técnica de Decroux)  
Fotografía: Torben Huss
10. ISTA Copenhague 1996. Demostración de trabajo.  
Eugenio BARBA y Sanjukta PANIGRATTI.  
Fotografía: Torben Huss

11. LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR de José Sanchis Sinisterra  
Dirección: José Luis Gómez. 1992  
Fotografía: Ros Ribas
12. LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR de José Sanchis Sinisterra  
Dirección: José Luis Gómez. 1992  
Fotografía: Ros Ribas
13. Ensayo de LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR  
de José Sanchis Sinisterra  
Dirección: José Luis Gómez. 1992  
Fotografía: Ros Ribas
14. EL RETABLO DE ELDORADO de José Sanchis Sinisterra  
CÍA, CÓMICOS (Albacete)  
Dirección: Antonio Fava. 1992
15. PASODOBLE de Miguel Romero Esteo  
TEATRO ESTUDIO DE MÁLAGA  
Dirección: Luis Vera. 1983
16. FIESTAS GORDAS DEL VINO Y EL TOCINO  
de Miguel Romero Esteo  
TEATRO ESTUDIO DE MÁLAGA  
Dirección: Juan Hurtado. 1985

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo  
*Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce  
*Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).*
3. José Antonio Sánchez  
*Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoeven  
*La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón  
*El sentido actual del teatro.*
6. José Antonio Sedeño  
*La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.*
7. Sara Molina  
*Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*
- Antonio Fernández Lara  
*Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga  
*Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*
- Manuel Llanes  
*El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.*

## **Año 1997**

9. José Monleón  
*El Actor Mediterráneo*  
Salvador Távara  
*El teatro, su historia y el Mediterráneo*  
Francisco Ortuño Millán  
*La Materia del Actor*
10. Jean-Marie Pradier  
*El animal, el ángel y la escena*  
José Sanchis Sinisterra  
*Por una teatralidad menor*  
Miguel Romero Esteo  
*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces*

## **MIGUEL ROMERO ESTEO**

Montoro -Córdoba- (1930)

Dice en 1995: *Málaga me ha hecho, en Málaga me crié, mi vida es Málaga.*

Premio Pablo Iglesias de Teatro. 1984.

Premio Europa de Teatro. 1985.

Premio Enrique Llovet de Teatro. 1987.

Premio Andalucía de Teatro. 1992.

Obras de su primera época:

- *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1964/66 - 1978)
- *Pontifical* (1965 - 1971)
- *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (1970 - 1997)
- *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971 - 1975)
- *Pasodoble* (1971 - 1973)
- *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1972/73 - 1975)
- *Horror Vacui* (1974)
- *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (1975 - 1979)
- *El Barco de Papel* (1975 - 1986 y 1992)

Textos de transición:

- *El Romancero de la mar* (1975). Poemas
- *El libro de las Hierofanías*
- *Las pálidas* (1980). Novela
- *La Oropéndola* (1980 - 1986). Guión para TV
- *Las pálidas florecillas celestes* (1980). Novela
- *Prontuario del Teatro Amateur* (1987 - 1992)

Obras de su segunda época:

- *Tartessos, un memorial de las tinieblas* (1981 - 1983)
- *Liturgia de Gerión, Rey de Reyes* (1985)
- *Antigua y Noble Historia de Prometeo el Héroe con Pandora la Pálida* (1985 - 1986)
- *Liturgia de Gárgoris, Rey de Reyes* (1986 - 1990)

*Además de su producción dramática, conviene destacar su constante colaboración con artículos y ensayos en prensa, revistas y otras publicaciones españolas y extranjeras.*



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

**E.S.A.D.**



**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
Consejería de Educación y Ciencia  
Delegación Provincial. Málaga

**1997**