

La idea del teatro*

Juan Monsalve

La idea permanece oculta como tal. La representación es la imagen.
Hegel

...la no representación es, pues, la representación originaria.
J. Derrida

* Conferencia en la Universidad Pedagógica Nacional. 12 de mayo 2011.

Resumen

La idea del teatro tiene como esencia el ser de la representación. Y ella tiene como objetivo el ser que observa, el espectador, el ser de la contemplación. El ser de la representación es, por naturaleza, el ser de la acción, el actuante, el hacedor, el demiurgo.

Nadie hay que pueda escapar a la acción. La acción es mejor que la inacción, y conduce al conocimiento a través de la renuncia de sus frutos. Lo que muestra el teatro es precisamente la *inutilidad de la acción* (Artaud, A., 2002). El ser original de la representación es reflexión que en la conciencia hacen los actos, los rituales, las artes y el teatro.

PALABRAS CLAVE:

Memoria, representación, imaginación, teatro y acción.

The idea of theatre Abstract

Representation is the very essence of the concept of theatre. And its aims are the viewer, the spectator, the very act of contemplation. The essence of representation is, by nature, the action, as well as the actor, the one who carries on the action, the demiurge.

Man cannot get rid of acting. The action is better than inaction, as it leads to knowledge, through renunciation of its fruits. What is shown by theatre is precisely the futility of action (Artaud, A., 2002). The original essence of representation is indeed a reflection upon the effect of rituals, arts and theatre on conscience.

KEYWORDS:

Memory, representation, imagination, drama, action-theatre.

A idéia do teatro Resumo

A idéia do teatro tem como essência o ser da representação. E ela tem como objetivo o ser que enxerga, a platéia, o ser da contemplação. O ser da representação e por natureza o ser da ação, o atuante, o fazedor, o demiurgo.

Ninguém pode fugir da ação. A ação é melhor que a quietação, e conduz a o conhecimento por meio da renuncia dos seus frutos. O que mostra o teatro e precisamente a *inutilidade da ação* (A. Artaud). O ser original da representação e reflexão que na consciência fazem os atos, os rituais, as artes e o teatro.

PALAVRAS CHAVE:

Memória, representação, imaginação, teatro e ação.

La idea del teatro tiene como esencia el ser de la representación. Y ella tiene como objetivo el ser que observa, el espectador, el ser de la contemplación. "Es *clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archimanifestación de la fuerza o de la vida*" (J. Derrida, 1989).

El ser de la representación es, por naturaleza, el ser de la acción, el actuante, el hacedor, el demiurgo. *Todas las acciones son forjadas por las cualidades de la naturaleza únicamente. El yo engañado por el egoísmo dice: Yo soy el hacedor. Pero es la voluntad superior la que mueve las cosas. La lluvia procede del sacrificio, el sacrificio surge de la acción. Has de saber que la acción surge de Brahma, y Brahma proviene del imperecedero* (Bhagavad Gita, 1997).

Nadie hay que pueda escapar a la acción. La acción es mejor que la inacción, y conduce al conocimiento a través de la renuncia de sus frutos. Lo que muestra el teatro es precisamente la *inutilidad de la acción* (Artaud, A. 2002). *Nada hago, ha de pensar el armonizado* (Gita). El hombre debe cumplir el destino de su acción para la liberación de su ser. La acción es Karma, trágica memoria, liberado por el Dharma.

Las cosas del mundo nacen del ser, el ser nace del no-ser.

...por eso el sabio realiza su obra sin actuar, dice el Tao te King de Lao Tse (1985).

El ser original de la representación es reflexión que en la conciencia hacen los actos, los rituales, las artes y el teatro. La acción es consustancial al ser mismo, objeto de su arte la urdimbre de los actos. La Idea del Teatro, según Gulio Camillo, referida por Francis Yates (1966). *El arte de la memoria*, está contenida en *La Odisea* de Homero (2005):

En el país de Ítaca hay un antiguo puerto, abrigado de los vientos y las olas por dos escarpados promontorios, donde las embarcaciones pueden anclar sin necesidad de amarra. A la entrada del puerto crece un olivo de abundante follaje, cerca de atrayente gruta, donde las ninfas o náyedes se entretienen en tejer maravillosos paños que luego tiñen con púrpura marina. También brotan allí manantiales de agua perenne. La gruta tiene dos entradas: la una del lado del Bóreas, por donde pasan los mortales; la otra del lado del norte, reservada a los dioses.

Las ninfas hilan los elementos primordiales, entre los cuales se cuentan las acciones, la facultad

misma de hacer, de actuar, de ser, de existir, de representar. Esta idea fue transmitida por Porfirio, según Yates (1966).

La Idea del Teatro nace en la caverna donde las hilanderas tejen los actos, como una de las sustancias primordiales del ser y de la vida. La representación es común al arte y la religión, así, como a todo ser original de las cosas de este mundo.

Ella se origina en el reflejo que en la conciencia, en el hipotálamo, hacen los actos. La dialéctica entre ser y conciencia ha sido objeto de las religiones y las filosofías de Occidente y Oriente. La representación es vía de conocimiento del ser. Generando lenguajes, ha sido madre de los rituales y matriz de las artes. La naturaleza ilusoria de la representación se pone de manifiesto en la puerta, el velo, Maya, que oculta el verdadero ser. La Idea, como tal, permanece oculta. La representación se hace visible en la misma naturaleza, es la misma apariencia, las diversas formas, donde vemos la manifestación de las ideas.

El ser y la representación se oponen, por ello hablamos de un teatro que, trascendiendo la representación, llegue al Ser. Algún día volveremos a contemplar a Dios *cara a cara, no ya como imagen o representación* (Hochheim, 1963).



El espíritu deviene para sí bajo la figura de la representación, el espíritu mismo es una representación (Hegel, 1981) La representación es imagen y la imaginación pertenece a la luz de la memoria. Mnemósyne, decían los griegos, es la madre de las Musas.

La memoria se imprime en la mente como un sello, como un símbolo, a través de imágenes. La imaginación es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento. *Es la parte hacedora de imágenes del alma, la que realiza el trabajo de los procesos más elevados del pensamiento... El alma, antes de entrar en el cuerpo, conocía y recordaba todas las cosas, más desde su infusión en el cuerpo han quedado turbados sus conocimientos y su memoria* (El arte de la memoria. Yates, 1966).

La verdadera imaginación no son los reflejos de la realidad en la conciencia, sino por el contrario, la imaginación es analogía, luz e imagen del mundo.

Todas las formas corresponden a ideas, pues no hay idea que no tenga su forma propia y particular. La luz primordial, vehículo de todas las ideas, es la madre de todas las formas y las transmite de emanación en emanación... (Lévi, 1968).

Hoy día estamos saturados de imágenes. Pero ellas sólo son el reflejo, el retorno que hace el espejo de la realidad. El sueño ocasionalmente produce otras imágenes del mundo. Esto fue lo que recordaron los surrealistas, ignorando que la analogía poética es también por naturaleza, analogía mística.

La imaginación es luz e imagen que penetra la apariencia del mundo. La naturaleza es representación como principio femenino, *Yin*, dual; de allí que el teatro sea el doble de la vida, sombra de ella, representación del ser de las cosas.

Ser y representación se oponen como luz y sombra; por ello se habla en sus orígenes del *Teatro de las Sombras*. Ya Platón analogaba el ser con la luz, y el hombre con las sombras. En la imagen de la caverna, las sombras proyectadas exhiben su conciencia.

Así, pues, podemos concebir la idea del teatro independiente de sus orígenes históricos, desde el punto de vista ontológico, como arquetipo de sus raíces antropológicas, étnicas. La Idea del Teatro ha sido deformada dentro de la sociedad de consumo por los usureros y comerciantes del arte para su lucro, vanidad y poder, convirtiéndolo en una mascarada, en un ritual social donde se perpetúan las diferencias y se amparan las iniquidades. Pero la Idea del Teatro, como un verdadero arte de la memoria, sobrevive a estos oscuros tiempos guardando su verdadero sentido y sirviendo de instrumento liberador de la conciencia y de los actos.

El teatro de las sombras

La verdadera luz ilumina en las tinieblas.
San Juan

...esos sacerdotes, como especie de trabajadores de las tinieblas.

A. Artaud

Los poderes curativos, catárticos del teatro, considerado como medicina natural de reconstrucción del mundo social e individual, pertenecen a los *"procedimientos mágicos de los procesos de renacimiento"* (Jung, 1997). La muerte y el horror simulados despiertan la piedad y eliminan el mal. La catarsis y el trance son distintos fenómenos de una misma realidad: la catarsis es la exhumación a través del trance, del tránsito, o paso de un estado a otro, a través de procedimientos empáticos.

El actor, al dejar su yo y tomar el yo del personaje, atraviesa un momento en donde puede perder su *identidad*. La patología de la histeria, según S. Freud, corresponde al desdoblamiento o multiplicación del yo hasta la pérdida de él, chocando con las entidades individuales de la sociedad. La ruptura del *"Tonal"* y la liberación del *"Nagual"* (Ibíd.) corresponden a la transformación del yo particular del actor, al Yo universal, o arquetípico del personaje. El teatro muestra así, la ilusión del yo personal, y la necesidad de comunicación con el Yo universal.

Los rituales de origen, además de preservadores y celebrativos, son transformativos de la realidad, lo que la antropología ha llamado *"ritos de paso"* o *"ritos liminales"*. El Teatro de las Sombras está en los ritos de curación chamánicos y mágicos de diversas culturas. El concepto de *"enfermedad"* pertenece en la simbología al de *"sombra"*, o *"sombra ancestral"*, o al de *"máscara"* (Turner, V., 2000), en tanto oculta y mueve los males físicos y metafísicos. La enfermedad social, la enfermedad pública, es como una espesa sombra que cubre las multitudes y descompone los individuos. Antiguos rituales conservan el poder curativo que posee la magia natural.

Los causantes de las enfermedades son los espíritus de las sombras. El shamán desciende enmascarado a través de las sombras, hasta el lugar donde los espíritus del mal tienen cautivo al paciente, y así se dispone a entablar una lucha para liberar el espíritu cautivo, y expiar el mal.

La antigua Geomancia contiene los secretos para abrir las puertas de las sombras, sólo que los positivistas han convertido tales ciencias en charlatanería y superstición. Las ciencias de los iniciados

en curación se han transmitido de forma esotérica, de modo que hoy día se conservan en la memoria de antiguos rituales. Las sombras proyectadas en las paredes de las cavernas fueron el primer teatro que los hombres hicieron de sí mismos, su primera representación. Los movimientos de sus siluetas proyectadas, fijaron la atención sobre la forma humana y el contenido de su ser: esa oscuridad interior donde aparecen las imágenes del Teatro de las Sombras.

Durante la velada deben apagarse las velas de cera pura que se usan en las veladas, la oscuridad sirve de fondo a las imágenes que uno está viendo. No es necesario cerrar los ojos, basta con ver hacia el fondo infinito de la oscuridad. Allí aparecen los Seres Principales sentados alrededor de la mesa sobre la que existen todas las cosas del mundo. La mesa muestra el reloj, el águila y el tlacuache (Sabina, 1997).

Figurando sus emanaciones como "alma", como "doble", despertaron la luz de su entendimiento y vieron con horror a qué abismos habían sido arrojados. Sobre las apariciones de inmortales imágenes de dioses, héroes y demonios, se crearon las mitologías y florecieron las artes. En las sombras proyectadas, los videntes podían leer el pasado, e indagar la naturaleza de sus males, causantes de las enfermedades y, así, prevenirlos.

Hoy día las sombras colectivas, poseídas por los males sociales, requieren renovar sus rituales para ser liberadas de sus enfermedades. Los rituales de origen fueron creados como procedimientos transformativos de las sombras, en forma de danza, música y pantomima litúrgica donde las máscaras y otras parafernalias adquirieron el poder mágico y metafísico de estigmatizar las enfermedades.

La máscara aparece como un jeroglífico estático y metafísico. Ella tiene el poder del gesto que atrapa lo desconocido, liberando el espíritu cautivo. El poder mágico de las sombras revela las imágenes que nos habitan. El Teatro de las Sombras es la primera representación del ser, la primera y oscura imagen que se tiene de sí mismo. Por ello los filósofos comprendieron que el principio de toda ciencia es el conocimiento de sí mismo. La sombra es una especie de espejo interior que exhibe lo oculto y, sin duda, fue la inspiradora de los afamados *Teatros de Sombras* de Asia (Java, Bali, China), donde a la luz del fuego se mueven los personajes como marionetas de Dios. La idea de "muñeco" está presente en las filosofías de los teatros orientales como la idea de la Voluntad Divina. Las sombras de los muñecos pasan evanescentes, como la realidad. El hombre-muñeco es apenas la sombra de la Luz Eterna.

El conocimiento de sí mismo comienza con el discernimiento de la luz en la oscuridad, del entendimiento en la sombra. El Teatro de las Sombras es un teatro que emerge del inconsciente, y sus imágenes aparecen desde el profundo océano de la memoria. A él concurren los dramas del cosmos. La sombra, como velo-máscara, oculta los enigmas de la existencia. Los ocultistas del Renacimiento auscultaron las sombras y fueron maestros de ellas, aplicadas en las artes y el teatro. En *El Secreto de las Sombras*, Giordano Bruno afirma que las imágenes de las estrellas son "las sombras de las ideas, sombras de la realidad que están más próximas a la realidad que las sombras físicas del mundo inferior" (Yates, Óp. Cit.).

Así, la sombra aparece como el nido donde se encarnó la Luz. La sombra es como la arcilla primordial, el polvo en las manos de Dios. En las malocas de los indígenas del Amazonas el espacio ritual está permanentemente a la sombra, conservando su cualidad fría, allí se revelan los seres mitológicos. Esto, sin duda, tiene raíz en la memoria de las cavernas donde la ritualidad tuvo su origen, transmitiéndose a esta clase de arquitectura cosmogónica. La primera representación del hombre es su sombra, la imagen de sí, doble oculto donde se esconden los jeroglíficos del ser. El conocimiento y dominio de las enfermedades pasa por el camino de las sombras, y él está en la memoria de las culturas chamánicas del mundo como *Del viaje a los infiernos* (10).

El arte de la memoria

El teatro es, pues, visión del mundo y de la naturaleza de las cosas tal como se ve desde las alturas, desde las mismas estrellas, y aun desde las fuentes supra celestes de la visión, que se hallan allende las estrellas.

F. Yates

La Idea del Teatro, vulgarizada en los desarrollos sociales, se vio obligada a protegerse en la filosofía oculta, e inspiró las verdaderas tradiciones que guardaron el sentido antiguo, y así grandes maestros del Renacimiento las utilizaron para la creación de sus teatros utópicos, como el Teatro Hermético de la Memoria, de Giulio Camillo, y de sus teatros clásicos, como *El Globo* de Shakespeare. Todos ellos inspirados en los conocimientos ocultistas de la época.

Estos maestros entendieron que:

las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria a no ser que las

vinculemos a similitudes corporales... de tal suerte que el espectador pueda al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana. Y es por causa de su aspecto corpóreo por lo que lo llama teatro (Yates, Óp. Cit.).

G. Camillo imaginó un teatro, como en este siglo lo imaginó Antonin Artaud, donde se ha invertido la función del espectador: él ya no es agente pasivo, sino que se encuentra en el centro del "espectáculo" y desde allí observa las imágenes que se desplazan a su alrededor.

Esta nueva física contradice el geocentrismo, ya que el centro está en cualquier lugar y la circunferencia en ninguno. La visión se construye a partir del sujeto. Camillo ideó un teatro del universo donde, a través de símbolos, se podía comprender el drama cósmico. Este no era un teatro usual, ni está registrado en las historias oficiales de teatro, sino que era un teatro de iniciados, donde se recopilaba la antigua sabiduría proveniente de Egipto, Medio Oriente y Grecia, que había sido desterrada por los escolásticos en el Medioevo.

Lo importante de este ejemplo radica en que la Idea del Teatro es protohistórica, liberando así los "amplísimos lugares del Teatro del entero mundo" y haciendo del arte hermético de la memoria "el instrumento para la formación del mago". Hoy día podemos imaginar el Teatro de la Memoria como un océano donde "las aguas de la sabiduría existen antes de la materia prima", ensanchando de esta manera los límites de los teatros exotéricos y dando base a la investigación sobre las fuentes del teatro, las conexiones entre teatro y rito, lenguaje y liturgia, palabra y gesto, etc.

La ciencia poética

Estoy convencido de que el más alto acto de la razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la verdad y el bien sólo en la belleza están hermanados.

F. Holderlin

El devenir histórico separó las ciencias y las artes entre sí y entre ellas. A la ciencia le correspondió la búsqueda de la verdad y al arte la búsqueda de la belleza, separándolas de su común origen y desarrollando especializaciones hasta la esquizofrenia. En el antiguo Egipto, el arte y la ciencia son un solo Arcano, asociado con la luz del Sol, el dios Ra, y el entendimiento. Él representa el principio de

creación [arte] por medio del conocimiento aplicado [ciencia].

En la Italia del s.XVIII, J. B. Vico recuperó el antiguo conocimiento en su *Ciencia Nueva*, donde afirma que la primera ciencia fue poética y que el *logos* es *fábula*. La lógica de los mitos debe ser examinada rigurosamente por nuevas propuestas artísticas y científicas que rompan las barreras de los lenguajes y de los géneros, y se retorne a la ciencia poética. La esquizofrenia contemporánea debe ser exorcizada a través de una catarsis general de la lengua y el mundo. Las palabras deben recobrar su antiguo poder de nombrar las cosas.

El teatro moderno, desde el s.XIX, ha recibido la influencia de las ciencias burguesas produciendo el naturalismo y el realismo. Sólo grandes maestros del Romanticismo, como F. Holderlin, Buchner, Schiller o Goethe, entre otros, escaparon a la decadencia naturalista y nostálgica, alimentándose de la antigua memoria griega. Las rebeliones contra el naturalismo y el realismo, que empezaron en 1898, en París, con el *¡Merdre..!*, de Péré Ubú, de Alfred Jarry, y su *Patafísica o Ciencia de las Excepciones*, se extendieron con la irreverencia de los surrealistas, los dadaístas, y la toma de conciencia social en los años 20.

Antonín Artaud propuso dejar el sentido psicológico y banal en que decayó el teatro, para volver los ojos a sus fuentes metafísicas y religiosas. Así, la ciencia poética, maestra de la humanidad, según F. Holderlin, sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes. Ella debe recuperar hoy su antiguo lugar. El pragmatismo materialista de esta época cederá ante el espíritu poético entendido como la verdadera ciencia de las multitudes.

El arte de la memoria conserva su teatro como un lugar donde el hombre puede *acordarse* de su destino, y *agradecer* su vida. Desde Antonín Artaud, con *Viaje al país de los Tarahumara*, el teatro occidental se ha propuesto de una manera consciente la investigación antropológica de las culturas escénicas. Hoy día es preciso rebasar los marcos psicológicos e históricos del drama, y leer en las culturas las similitudes étnicas. El actor y su oficio pueden encontrar un valioso instrumento en la antropología teatral, para comprender su estado actual.

La des-construcción de los teatros contemporáneos está hecha de múltiples maneras. Un análisis agudo es el de Peter Brook en *El Espacio Vacío*, que refiere el Teatro Mortal en oposición a un teatro de vida: el Teatro Sagrado, "el que vuelve visible lo invisible". La pérdida de la memoria está narrada, entre otras, en un pasaje de la novela *Cien años de soledad*,

de Gabriel García Márquez, como la peste del olvido, donde los personajes han olvidado el nombre de las cosas y, por lo tanto, su sentido.

La memoria, en la historia del teatro, ha cumplido un papel protagónico: ser la base de la transmisión de las tradiciones orientales, maestras de las artes. Para las artes escénicas orientales no existe la improvisación ni el laboratorio, por lo menos en el sentido occidental, sino la tradición conservada que guarda la memoria remota. El mudra "Shiva", por ejemplo, cuyo índice señala el Cielo, es memoria del Dios creador Brahma. Signo que nos recuerda la pintura sobre San Juan Bautista, de Leonardo da Vinci, que indica de la misma manera, con el dedo índice levantado al Cielo.

El teatro occidental conserva vestigios de esta memoria, en las obras de grandes autores como Sófocles, Shakespeare, o Goethe. El lenguaje de las manos, de la época isabelina, consignado en antiguos dibujos, se asemeja al lenguaje de los mudras orientales, sólo que en estado embrionario. Las investigaciones sobre el teatro oriental se han dirigido principalmente a los lenguajes corporales, llamados "no-verbales", en un intento por recuperar, recordar una física, "esa física primitiva de la cual el espíritu no se ha apartado jamás", de la que habló Antonín Artaud.

En el origen del lenguaje, cuando la palabra aparece como voz, como grito, como canto, la memoria sella en el texto oral y escrito su sentido, su grafía, correlativa a la imagen y al sonido. "El arte de la memoria, que es un arte invisible" (Yates, Óp. Cit.), ha recorrido la historia guardando secretamente sus sentidos. La pérdida de la memoria también ha sido la pérdida del cuerpo, su fuente, su nido. La vida intelectual, la *decerebración del Padre Ubú*, hizo de la razón la tiranía del cuerpo, gordo, inflado, con una espiral que nace de su ombligo, como tiro al blanco. Hoy no tenemos una imagen del cuerpo porque no tenemos cuerpo, las cosmogonías han abandonado los cuerpos que, a su vez, han sido ocupados por muertos, por fantasmas.

A finales del s.XIX, C. Stanivslasky recuperó una antigua memoria para el actor: la memoria de las emociones. Sin duda lo hizo en un intento pionero de recuperar el cuerpo ante la crisis del teatro retórico. La memoria de las emociones despierta en el actor una corporeidad precisa, alterando su respiración, sus músculos y sus nervios. Las teorías de Stanislavsky pertenecen a los descubrimientos psicológicos de la época, como crítica a las crecientes costumbres burguesas. El trabajo sobre las emociones permite al actor tornar vivo su arte. Recordemos

que en la India, las emociones son el fundamento del arte, su sabor, su "rasa".

Stanislavsky intuyó profundas verdades: no se detuvo en la memoria del campo emocional, sino que fue más allá. El actor debe colocarse en "el umbral del inconsciente", donde las fuerzas de la memoria no le pertenecen. Con su método, el maestro ruso, buscó "la fe y la verdad" del actor a través de un principio ético: el actor debe ser sincero consigo mismo, y de esa manera puede serlo con el espectador.

B. Brecht, por su parte, aportó la memoria histórica con su Teatro Épico, distanciándose del decadente melodrama burgués. Su teatro histórico y materialista debe ser visto como testimonio de la barbarie de esa época. Su *Distanciamiento*, aprendido del Teatro Chino, fija en la memoria el asunto social, la opresión y la explotación. La memoria en B. Brecht es histórica, dentro de un sentimiento profundamente humano que le imprime el poeta. Es una memoria social útil para la liberación de las clases populares.

Por otra parte, Antonín Artaud (2002) escribió que "el actor debe ver al hombre como un doble, como el "Ka" de los embalsamadores egipcios, como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos" y "como todos los espectros, ese doble tiene una larga memoria. La del corazón es duradera y ciertamente, el actor piensa con él: aquí predomina el corazón".

El Gran simpático, como lo llaman los cabalistas, o "el agente que transmite el fluido universal" de los magos hermeneutas. Como centro donde convergen los mundos, el corazón guarda la mala y la buena memoria del hombre. "El mal tiene en el corazón su sede particular: el corazón, esta particularidad natural, es su morada", por eso "el corazón debe ser purificado, formado" (Hegel, 1966).

El actor debe conocer y dominar sus emociones. Debe estar, con su entendimiento pacificado, más allá de ellas, suprimiendo el deseo, origen de muchos males. J. Grotowski habló de la memoria del cuerpo, entendida como un amplio registro de la realidad; más allá de la historia personal del actor, existe una memoria heredada, biológica. En consonancia con las teorías de la memoria genética –el ADN–, se propone la búsqueda de una herencia remota, una memoria de la especie humana que va más allá de la historia, remontándose a las especies animales, hasta la memoria reptil.

El arte de la memoria conserva vestigios de la fisiognómica, el parecido animal con las caras humanas, en autores como Porta, en el s.XVI en Europa, que sin duda fueron conocidos por los iniciados de la época, y que tenía raíces en la maga Circe, de la

Odisea (Yates, Óp. Cit.). Hoy día no es extraño encontrar vivas las tradiciones en oriente sobre la memoria de los animales como inspiradora de las artes. Muchas tradiciones rituales, dancísticas y teatrales están inspiradas en la memoria de los animales, en su conocimiento.

Un caso ejemplar es la danza Sankirtana, al noroeste de la India, donde los movimientos y significados de la danza han sido extraídos de la antigua ciencia de la Serpiente, transmitida secretamente de gurú a gurú por generaciones. También en las culturas de origen de América, se encuentra la memoria del espíritu asociada al Nagual, representado en un animal de poder: el tigre, la anaconda, el cuervo, etc.

Las ciencias naturales de la memoria moderna se multiplican en muchas direcciones, abriendo campos insospechados al conocimiento aplicado. Los trabajos antrozoomórficos liberan al actor de la psicología social y le descubren otro cuerpo, otro ser. La memoria del árbol ha sido ejemplar dentro de la tradición del teatro Noh, donde es su símbolo escénico. J. Grotowski dijo: *"La expresión verdadera es la del árbol, es decir, que nada expresa, está allí, presente, manifiesta."*

El arte de la memoria es vasto como los mundos que contiene, y su teatro amplio, como el océano de las profundidades.

Teatro y memoria

Concepciones sobre el trabajo del actor, teorías de la memoria, según C. Stanislavski: Memoria de las emociones (psicología); B. Brecht: Memoria histórica (historia); Antonin Artaud: Memoria del corazón (Arcana, meta histórica); Jerzy Grotowski: Memoria del cuerpo; Eugenio Barba: Memoria de las culturas (antropología). El arte de la memoria, según F. A. Yates. Estudios de casos: Templos de Khajuraho, India.

El actor, anotaba Antonin Artaud (2002), es un atleta del corazón. Debe ver al hombre como un doble, como el "Ka" de los embalsamadores egipcios, como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos y *"como todos los espectros, ese doble tiene una larga memoria. La del corazón es duradera y, ciertamente, el actor piensa con él: aquí predomina el corazón"*.

Constantín Stanislavsky escribió sobre la *"Memoria de las emociones"*, refiriéndose al campo experimental de la memoria del actor, de su historia y su psicología personal, influenciado por las nuevas concepciones de su época sobre la complejidad de la mente humana, el psicoanálisis y la existencia del "inconsciente". Stanislavsky planteó una cuestión esencial para el actor: el *"Umbral de Inconsciente"*. El actor debe traspasar el umbral del inconsciente en la interpretación.

Atravesar una puerta interior donde el inconsciente empieza a jugar su propio papel. El umbral, en diversas culturas que conservan ritos de origen, es el punto de tránsito o *"trance"* hacia el territorio sagrado, donde se revela la acción original (*Deconstrucción de espacios clásicos de representación y reconstitución de espacios originales de representación*. Derrida, 1989).

Los ritos de paso, y los ritos liminales, de iniciación (Turner, V., 2000) se caracterizan por un periodo de trance, o de tránsito hacia otro estado de conciencia: el paso de una edad a otra o de un tiempo a otro, es celebrado con una previa preparación iniciática, la cual contiene símbolos de transformación (Jung, C. G., 1997).

Jerzy Grotowski, en *Hacia un teatro pobre*, habló de la *memoria del cuerpo* como una facultad del "bios", en consonancia con los revolucionarios descubrimientos de la genética sobre el sistema de transmisión de la memoria por el ADN, el genoma humano. El cuerpo es memoria, no mnemotécnica escolástica, sino memoria viva. En este sentido, Grotowski plantea la necesidad del actor de recuperar su *memoria reptil*, primera memoria de su existencia antediluviana, que se conserva en la columna vertebral, la serpiente erecta del cuerpo humano.

Charles Darwin, en su teoría de las emociones en los animales –desprestigiada por el positivismo científico del siglo XIX–, habló del "sensorio", como una memoria anímica que genera las acciones del animal. El sensorio, energía que después Sigmund Freud llamó "libido", se ubica principalmente alrededor de la columna vertebral. Esta concepción aparece en el antiguo conocimiento animista y shamánico simbolizada por la imagen de la serpiente que envuelve la columna vertebral (y que la medicina adoptó como el caduceo). Así mismo en el Yoga de la India, el cuerpo comprendido en siete chacras, puntos sensibles de energía, es figurado en forma de serpiente.

La columna vertebral es la serpiente original erecta, como una flecha dirigida hacia el Cielo, o la espada o Yod de los alquimistas. La serpiente que se levanta es símbolo del Homo Sapiens, el hombre que se levanta sobre sus dos pies y se vuelve hombre (mito de Edipo). Leyes físicas reguladas por la acción del Espíritu de la Luz, el Soplo Original, el Animas Corpus, el Verbo Original, el hacedor de la Acción, el Demiurgo.

"La acción proviene de la lluvia", nos dice el Bhagavad Gita, de la India, es sacrificio, sudor, purificación, y conduce al conocimiento a través de la renuncia de sus frutos. La acción (*raja*), según la ciencia del Yoga, está hecha para superar la ignorancia (*tamas*) y dirigirse hacia la sabiduría (*sattva*).

La acción transcurre en la rueda del karma, donde gira el destino, el *fatum*, y la convierte en lluvia que hace nacer las plantas y fructifica la vida. La acción es el sacrificio del cuerpo (en diversas mitologías el cuerpo es representado como caballo, vaca u otro animal). El sudor del trabajo se convierte en el signo de la ofrenda, en la "lluvia" del sacrificio que fecunda el fruto de la acción.

El árbol de la acción (*árbol mundi*, *eje del mundo*), ha sido entendido como tótem, donde están tallados los rostros de los animales míticos. Por ejemplo, en el Amazonas, el tigre, como animal simbólico, da su poder al Payé (curaca, táita, shamán), y éste se convierte en Payé-tigre, adoptando los atributos de la acción. La acción es asociada, en la India, al tigre. El tigre, nos dice Taita Pacho, shamán de la tribu Siona del Putumayo, tiene cuatro vestidos:

Con el primero puede matar un perro
Con el segundo puede matar un hombre
Con el tercero puede ser el rey de la selva
Y con el cuarto se torna manso como un cordero



El actor ancestral lo podemos entender como el oficiante de la acción, el Payé, el Shamán, el Bailador; él es quien conoce la esencia de la acción y su razón de ser. Tal conocimiento ha sido confundido y olvidado por el Teatro Mortal (teatro espectáculo; el "espectáculo" es la decadencia del ritual original) y se hace necesario en la reconstitución de espacios originales de representación.

La teoría de la acciones fue objeto de estudio para Stanivslasky, en la última etapa de su vida, y ésta influenció todo el arte escénico contemporáneo. Fue desarrollada por Meyerhold en su *Biomecánica* y por los posteriores reformadores del arte escénico en occidente, como Artaud, Grotowsky, Barba y otros.

En la investigación sobre la memoria de las emociones hay que considerar:

1) *El Sí Mágico* de Stanislavsky: Si yo fuera la montaña, cómo sería.

2) La función narrativa en B. Brecht: Yo narro la montaña.

3) La teoría oriental: Yo veo la montaña, yo soy la montaña.

Cada una de estas representa una concepción diferente. La primera nos coloca en el umbral del inconsciente; la segunda nos distancia del inconsciente, y la tercera nos identifica el yo personal con el yo universal (*Atman*). Si quieres conocer la flor tienes que ser ella, nos dice un aforismo del Budismo-Zen.

Una de las contribuciones principales a la teoría de las emociones nos la aporta el Natyashastra, la poética India, escrita en el s.VI. En la estética de la India, el arte de las emociones se llama *Abhinaya*. La emoción se manifiesta en todo el cuerpo, pero principalmente en las manos y el rostro.

En esta teoría no hay especulación sobre el campo psíquico personal del actor, sino una base sólida de reconocimiento del campo emotivo. Como un pintor conoce la paleta de colores, o un músico las notas de la partitura, así mismo el actor puede diferenciar nueve (9) troncos principales: cuatro negativos, cuatro positivos y uno neutro. Las nueve emociones básicas, llamadas Nava-Rasas, están asociadas a las divinidades:

<i>Amor</i>	<i>Sringara</i>
<i>Valor</i>	<i>Vira</i>
<i>Compasión</i>	<i>Karuna</i>
<i>Sorpres</i>	<i>Adhbuta</i>
<i>Desprecio</i>	<i>Hasya</i>
<i>Miedo</i>	<i>Bhayanaka</i>
<i>Ira</i>	<i>Rudra</i>
<i>Disgusto</i>	<i>Bibhatsa</i>
<i>Serenidad</i>	<i>Shanta</i>

Cada emoción es un tronco, de donde aparecen los sentimientos como ramas. Las emociones no aparecen "puras", como los colores en la naturaleza, sino mezcladas. Las mezclas aparecen en composiciones basadas en contrastes. El arte de las emociones consiste en transmutar las emociones negativas en emociones positivas. Shanta, asociada a la paz interior o serenidad, es la suprema emoción o no-emoción. Cada uno de los Nava-Rasas tiene una forma específica de manifestarse en el rostro. Las relaciones físicas y emocionales al interior del cuerpo no son directas, sino indirectas. La manifestación de las emociones siempre viene mezclada. Por ejemplo, el amor es velado por el temor. El comportamiento emocional es indirecto y, generalmente, se oculta bajo su contraste.

La memoria de las emociones, para la antropología teatral, es el estudio de las emociones en situación de representación. El estudio histórico, las consideraciones propias desde las mitologías occidentales y orientales, los símbolos y la comprensión cinética entre el cuerpo físico y el cuerpo espiritual, es decir, emocional.

La psicología en el medio escénico occidental es comprendida como un asunto personal, sobre el cual se especula en relación al comportamiento y la conducta adquirida por educación, cultura o imposición de maneras diversas. La deconstrucción de los motivos, de las impulsiones en el *corpus social*, se refleja en los individuos. En proceso de individuación, la búsqueda de sí mismo se torna indispensable, en cuanto vuelve su mirada sobre sí para aproximarse al conocimiento general.

El aporte oriental es significativo, en cuanto conecta la mano, la mirada, el espíritu y la emoción. No hay división entre cuerpo-emoción. La teoría de las emociones del Natyashastra, poética India que data del s.VI, aporta un conocimiento preciso: el árbol de las emociones contiene nueve troncos, de donde se derivan los sentimientos como ramas.

El teatro psicológico de los siglos XIX y XX da paso al cuerpo de la danza, y transforma las emociones en movimientos corpóreos a través de lenguajes antiguos. La Memoria, Mnemosyne para los griegos, era la madre de las musas.

La memoria emocional, en el campo del conocimiento historiográfico, ha pasado por sucesivos cambios, transformaciones que abren nuevos horizontes. No existe la especulación psíquica, sino que su conocimiento está asociado a los dioses.

El teatro como extrañamiento estético de la historia

El teatro histórico tiene amplios antecedentes. De hecho, muchos dramaturgos se basaron en acontecimientos históricos para escribir sus obras: Sófocles, Shakespeare, Calderón, Goethe, Brecht, Weiss, Buenaventura. La historia es materia prima de la literatura y el drama. Así, la obra *Los Libertadores, Bolívar y Miranda*, de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, toma esta historia como pre-texto escénico.

Bertolt Brecht escribió obras épicas basadas en historias reales o imaginarias, puestas en escena con un *distanciamiento* o *extrañamiento*, aprendido del teatro chino, e interpretado como distanciamiento social, narrativo e histórico. La distancia entre la conciencia y la acción permite observar desde arriba lo que ocurre abajo. Para los Vedas, de India *hay dos pájaros en un árbol: uno picotea la fruta y el otro lo observa*.

En el *Natyashastra*, de Bharata, la poética de India, encontramos *Natya* para indicar lo *Narrativo*, y *Nrita* para indicar lo puro. El texto *Los Libertadores*, sería *Natya*, narración histórica. La historia sirve como pretexto dramático. Desde el delirio de Bolívar, desde las frases celebres escritas en las estatuas, Isidora creó escenas libremente. Estas voces fantasmagóricas, espectrales de *Los Libertadores* resuenan en nosotros, no sólo en la escena, sino en el proyecto social. Aun están vivas. Ocupan un lugar en nuestras vidas, desde su lejana muerte, doscientos años atrás. Isidora abre una puerta secreta con su obra para que entren libremente a conversar con nosotros. *Los Libertadores* participan de nuestra propia libertad como un sello, una impronta indeleble, grito de *la independencia*, no sólo histórica, sino escénica. Ahora, los dramaturgos latinoamericanos nos ocupamos de escribir nuestra propia historia, nuestra propia dramaturgia. Esto hace Isidora: a su manera, independiente e inspirada, escribe *nuestra* historia, desplegando sombras ocultas con licencia poética, mostrando matices y contradicciones desconocidos de los *héroes de la patria*, desmitificando las imágenes patéticas que impuso la historia oficial. La obra de Isidora Aguirre pertenece a una generación de dramaturgos que surgieron en América Latina a principios de siglo XX.

La obra de Brecht y su sistema de *extrañamiento* o *distanciamiento*, contiene un compromiso político y una búsqueda de justicia social, propia de la herencia judeo-cristiana y del materialismo histórico. El héroe da paso al antihéroe, la historia se lee desde abajo, desde la base social, desde los desposeídos. ¿*Quiénes construyeron las pirámides de Egipto?*, pre-

gunta Brecht ¡No fueron los faraones, sino los esclavos los que cargaron las piedras...! Bolívar está abordado, en el texto de Isidora Aguirre, desde José, su sirviente, quien cuida de él en su delirio, en su lecho de muerte.

Después de la influencia psicológica de C. Stanislavski, la ciencia histórica, en lo social, sirvió a la escena desde principios del siglo XX. También Peter Weiss, tomando de Antonin Artaud su concepto mítico de crueldad y de Brecht el teatro épico, escribió *Marat-Sade*, *El Proceso de Nuremberg*, *El exilio de Trotski*, *Holderlin*, *El canto del fantoche Lusitano*, y otras maravillosas obras históricas documentales. Así mismo propuso *14 tesis para un teatro documental*, donde el documento más árido puede volverse un documento escénico, dramático, poético, a través de un distanciamiento o extrañamiento. Las afirmaciones se vuelven preguntas; los informes burocráticos se tornan canciones; las estadísticas frías se convierten en testimonios vivos. La desinformación se torna información, se revela en documentos. La desinformación de los *medios masivos de información* hace parte del dominio que ejercen sobre los pobres los poderosos; y es primer instrumento de la guerra mediática y psicológica que libran los imperios.

El tiempo es *otrora*, el lugar, *lontananza*. La historia le sirve a Isidora como distancia o distanciamiento, en otro lugar y en otro tiempo. A la escena concurren los testigos a los que nunca se les dio la palabra: José, su fiel servidor; Simón Rodríguez, su maestro; Manuelita, su amante; Fanny, su prima; El Padre Andujar y personajes anónimos: soldados, sirvientes, curas, etc. Y los héroes: Bolívar, Miranda, Napoleón, dicen lo que nunca divulgó la historia oficial. Bolívar, en su delirio, revela su humanidad falible. El documento histórico es una materia prima para el drama, tratado en diálogos imaginarios.

En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel comprende la cultura como un *extrañamiento*. El hombre se *distancia* de la naturaleza a través de la cultura. La cultura es, como fenómeno, un proceso de *distanciamiento* o *extrañamiento* de la naturaleza. Una distancia contemplativa. El hombre va fuera del bosque para poder observarlo. Es también un proceso de desapego de lo natural a través del sacrificio de lo natural. Hegel, renovando la dialéctica platónica, reúne la historia y el espíritu. La intervención de Dios en la historia la vuelve a hacer partícipe de la voluntad divina. La historia, en última instancia, depende de la divina providencia. Dios se ríe del plan de las naciones (Salmo 2). La historia distanciada, extrañada, a través del arte nos ayuda a desenmascarar la visión de los vencedores, el determinismo histó-

rico, el fatalismo griego, el sentimiento trágico de la vida y el pasado muerto y enciclopédico. Nos ayuda a develar y a superar toda la *miserable obra humana* (F. Hölderlin). Así, la historia aparece como obra del gran demiurgo. Para la mitología griega la *historia*, encarnada en la musa *Clío*, era hija de *Mnemosyne* –la Memoria–. *Clío* era considerada la relatora, base de las artes y las ciencias.

En 1898 Alfred Jarry, con *Père Ubú*, también puso en cuestión la *historia* al situar a Polonia en ningún lugar (*Utopos-utopía*). Parece una ironía, pero ha sido la misma historia la que se ha encargado, una y otra vez, de borrar del mapa a Polonia, lugar de paso para los ejércitos europeos en sus interminables guerras.

Por otra parte, la *historia clásica* ha sido desestructurada por la filosofía posmoderna, que considera que los ideales *modernos*, enciclopedistas, de compendiar en las bibliotecas (hoy bibliopistas cibernéticas, o virtuales) todos los conocimientos, entre ellos la *historia*, fracasaron no sólo por tratarse de una idea eurocentrista, etnocéntrica y desmesurada, sino porque el mismo concepto de Historia (con mayúscula) decayó dando paso a las historias (con minúscula). Así, la micro-historia toma hoy gran interés, más para las poéticas. Y, así, las diversas historias, de todas las culturas del mundo, se revelan en su diversidad y riqueza. La misma *historia del teatro* se amplía, más allá de los límites eurocéntricos. El cuento, como narración oral, palabra viva, toma una nueva importancia. La meta-historia, la metáfora histórica, basada en los mitos de origen, renueva la memoria. Los textos de origen nutren el nuevo pensamiento, en forma oral o escrita. Toma importancia la parábola, el pequeño relato que contiene una enseñanza secreta. El *mitema*, recordemos, es el núcleo del mito, relato breve ejemplar, sellado, y hermético, guardado de la mirada profana.

En India y otras culturas orientales, emparentadas en origen con las culturas amerindias, no existe la *historia* tal como la entendemos en occidente, desde Herodoto: presa de un tiempo lineal, sometida a leyes sociales fijadas por los poderosos o determinadas por un destino ineludible o pre-existente: *el Fatum*. El tiempo, para los Vedas, es Maya, ilusión. En el teatro indio, el *Natyashastra*, tampoco existe el concepto de *tragedia* como lo entendemos en occidente, desde Grecia antigua, ya que la muerte, para los Indios, no es un fin, sino un comienzo de otro ciclo vital, donde las acciones que no se cumplieron en esta vida, se cumplirán en la próxima. En Oriente, el relato temporal no es propiamente histórico sino mítico, pues aún permanece enraizado en el espíri-

tu. La unidad de tiempo y espacio es diferente a la aristotélica. Es anterior, *in origen*, pues se funda en la mitología. Cuando la palabra es viva, espiritual, traspasa los tiempos; cuando es *palabra muerta*, se le consigna y registra en papeles, tratando de perpetuarla como verdad establecida. La historia viva supera los tiempos a través de las artes, y del teatro. Documentos vivos que no se ponen de manifiesto en los documentos oficiales de la *historia*. La historia clásica, y oficial, escrita por los vencedores, fija voces e imágenes patéticas de personajes históricos a su capricho y acomodo, entronizándolos como monumentos públicos o ignorándolos según su conveniencia, desapareciéndolos, borrándolos de los documentos o degradándolos al papel de villanos o terroristas. El arte se encarga de bajarlos del pedestal y considerarlos en su dimensión humana, con sus virtudes y flaquezas. El arte se encarga de restaurar la memoria perdida, dando presencia a los que no la tuvieron. El teatro es un arte de restauración de la memoria, que opera sobre la conducta invisible, pasada, histórica, haciéndola presente, visible, el tejido roto, invisible.

Antonin Artaud propone un teatro que narre lo extraordinario, hecho de signos míticos, señales del mártir desde la hoguera. *La Historia*, con mayúscula, ignora frecuentemente a la historia, con minúscula, y es precisamente allí, en lo minúsculo, donde está lo extraordinario. En lo mínimo está lo máximo, en lo menos lo más. La historia clásica desvestida de sus falsos ropajes, para el arte, nos aparece como parábola, cuento, fábula, etc. La narración oral, las múltiples voces que nos llegan del pasado, se transcribe en ritos, danzas y teatros. Las voces de nuestros antepasados no están muertas. Resuenan como ecos en nosotros. La voz es una secuencia de ecos, dicen los tibetanos, que viene de nuestros ancestros. El documento histórico encierra una voz que debe ser articulada, animada en el teatro. No re-presentada, en el sentido clásico de *mimesis*, copia, es decir mimetizada, sino distanciada del tiempo histórico, es decir, llevada a un tiempo imaginario, poético, que contiene el pasado, el presente y el futuro. *El Teatro Sagrado* (Brook, 1965) trabaja, a partir del espacio vacío, un meta-tiempo y meta-espacio. La historia no puede ser considerada como una momia para ser revivida, ni como una fotocopia para ser duplicada, ni como una restauración arqueológica, ni como un museo. Ni como una mercancía para los supermercados del arte. El discernimiento o extrañamiento poético consiste en tamizar el tiempo y el espacio de otrora, del pasado, para sacarlo de la realidad his-

tórica y elevarlo a una realidad poética. La poesía, el teatro, que debe todo a *la Memoria*, debe a *Clío*, su hija, la musa de la historia, su verdad documentada.

La pesquisa o investigación histórica, para un dramaturgo, consiste principalmente en la búsqueda de los *Hilos de Oro*, los hilos dramáticos y sus nudos, peripecias, catástrofes, cesuras, anagnórisis, estrías, tachaduras, errores, reiteraciones, etc., con el fin de componer (poner en... escena, montar) acciones coherentes (aun en su incoherencia; hacer del caos: cosmos; de la desarmonía: armonía; de la oscuridad: luz). Tender la urdimbre y la trama para tejer, escribir una obra. La verdad escénica es diferente a la verdad cotidiana, tiene otras leyes, otro es su comportamiento.

Sófocles, Shakespeare y otros muchos dramaturgos toman personajes históricos para sus obras, pero sólo toman los rasgos perennes, dejando de lado las circunstancias efímeras. La historia aparece así como un pre-texto para el drama, así como el drama tiene otros pretextos, no siempre históricos. Frecuentemente, lo que es importante para la historia, para el teatro puede parecer insignificante; y, lo que para la historia es insignificante, para el teatro puede ser muy importante.

Un ejemplo: cuando Antonin Artaud interpretaba a Carlo Magno bajo la dirección de Jean Louis Barrault, este le pidió entrar por una lateral y sentarse en el trono; lo hizo, pero... ¡gateando! Esto provoca una reflexión ¿cómo era posible que un emperador como Carlo Magno se dirigiera al trono gateando...? También conocemos la pintura al óleo de *Nabucodonosor*, de William Blake, postrado en cuatro patas, desnudo y moqueando. Y al Bolívar de García Márquez, en *El General en su laberinto*, escupiendo sangre, echado en una hamaca, en medio del calor y los mosquitos de la costa Caribe. La medida es humana, es decir: falible, frágil y mortal, así se trate de Alejandro, Gengis Khan, Napoleón, Bolívar, Hitler o César. El *héroe*, para el teatro moderno, es un antihéroe. Desde *Woysek* de Buchner, a principios del s.XIX, los héroes dieron paso a los antihéroes. F. Nietzsche anunció, en *El origen de la tragedia*, el fin de lo apolíneo y el regreso de lo dionisiaco. Los dioses han vuelto a la escena, pero no revestidos de las formas clásicas, sino de nuevas formas que desbordan los antiguos parámetros estéticos. La revolución escénica del s.XX, según Jaques Derrida, realizó la deconstrucción de la representación clásica y abrió la puerta a espacios originales de representación, es decir, no inventó nuevos *ismos*, sino desvistió el arte clásico, revelando su origen mítico y religioso, espiritual y sagrado.

Bibliografía

- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Brook, P. (1965). *El teatro sagrado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Hegel (1981). *El concepto de religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel (1966). *Fenomenología del espíritu*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Hochheim, E. de (1963). *El libro del consuelo Divino*, Madrid: Editorial Aguilar.
- Homero (2005). *La Odisea*. Bogotá: Editorial Norma.
- Jung, C. G. (1997). *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lao Tse (1985). *Tao Te King*. México: Editorial Kier.
- Lévi, E. (1968). *Dogma y ritual de la alta magia*. México: Editorial Kabir.
- Sabina, M. (1997). *Chamanismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- S.a. (1997). *Bhagavad Gita*. Madrid: Trotta.
- Turner, V. (2000). *Rituales*. Madrid: Editorial Taurus.
- Yates, F. (1966). *El arte de la memoria*. Madrid: Editorial Taurus.

JUAN MONSALVE

J21MONSALVE@HOTMAIL.COM

ESCRITOR, DIRECTOR DE TEATRO, ACTOR, MAESTRO E INVESTIGADOR. ESTUDIÓ ARTE DRAMÁTICO EN LA UNIVERSIDAD DE AMÉRICA ENTRE 1968 Y 1969. FILOSOFÍA Y LETRAS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL, ENTRE 1970 Y 1972. INTERNATIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY -ISTA-, BONN, BIELEFELD, ALEMANIA, ENTRE 1980 Y 2000; ESTUDIÓ CON MAESTROS DE INDIA, CHINA, JAPÓN, BALI-INDONESIA, BRASIL, USA Y EUROPA. HIZO LA ESPECIALIZACIÓN EN TEATRO ASIÁTICO-INDIA-INDONESIA-JAPÓN. HA SIDO CO-FUNDADOR DEL GRUPO ACTO LATINO, MAESTRO DE TEATRO Y HUMANIDADES DEL COLEGIO JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. MAESTRO DE ACTUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO - ENAD. FUNDADOR DEL TEATRO DE LA MEMORIA. MAESTRO DE DIRECCIÓN DE ACTORES - CINE Y TV DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL. DIRECTOR DEL TEATRO CAJA DE PREVISIÓN SOCIAL. MAESTRO DE POSTGRADO EN LA CÁTEDRA ESTUDIOS ORIENTALES DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO DE BOGOTÁ. MAESTRO DE POSTGRADO EN LA CÁTEDRA DE PEDAGOGÍA DE LA CREATIVIDAD, DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO, PASTO. DIRECTOR DEL TEATRO DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL. PROFESOR DE ARTES ESCÉNICAS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. JURADO DE PASANTÍAS, RESIDENCIAS Y BECAS DEL MINISTERIO DE CULTURA. ARTÍCULO RECIBIDO EN MAYO DE 2011 Y ACEPTADO EN JUNIO DE 2011