



Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza.

Valeria Radrigán

(Universidad de Valparaíso, Chile)

Desde una primera mirada a las artes escénicas, podemos encontrar un primer linde entre las disciplinas danza y teatro a través de la presencia o no de la palabra, voz hablada que surge de un intérprete para su enunciación. Como definición bastante primaria de la danza, encontramos que, en efecto "la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o el de la música el sonido"¹.

Esta vinculación directa del factor movimiento hacia la danza impide la posibilidad de integrar otros aspectos hacia esta forma de expresión; fenómeno que podríamos poner en paralelo con la vinculación del teatro occidental hacia el texto, encontrándose de forma general el espectáculo subordinado a la representación/enunciación dramática:

A pesar de que los orígenes del teatro en la cultura occidental tienen que ver con el espectáculo, desde el momento en que se instituye el concepto de literatura se considera que el teatro se encuentra vinculado a un texto con una disposición específica, que se denomina forma dramática².

Evidentemente, estas aproximaciones danza-cuerpo/movimiento, teatro-voz/texto se han visto profundamente cuestionadas y remecidas ya desde hace un siglo atrás a partir de las vanguardias. Éste es un momento importante, pues surge la necesidad de exploración de distintos artistas en relación a sus formatos de origen. Desde la plástica se instala la pregunta por la obra de arte viva y, con ello, la

¹ Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile, Lom, 2008, p. 20.

² María José Sánchez Montes, "Teoría teatral del siglo XX. El cuerpo y el ritual", disponible en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4746/1/Teor%C3%ADa%20Teatral%20del%20Siglo%20XX.%20El%20Cuerpo%20y%20el%20Ritual.pdf>



necesidad de generar pintura, por ejemplo, más allá del pigmento o el lienzo. Este origen de búsqueda y experimentación da pie a la performance como híbrido entre disciplinas y genera un cuestionamiento que trasciende las distintas formas de representación artísticas, donde las artes escénicas por cierto están incluidas.

La pregunta de Artaud devela este cuestionamiento en relación al teatro, que quiebra la fuerte vinculación con la literatura que señalábamos antes:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (...)? ¿cómo es posible que para este teatro no haya otro teatro que el del diálogo?³.

De una u otra manera a lo largo del siglo XX, el teatro va dejando de lado su sujeción al texto para centrarse más en la visualidad o espectacularidad del fenómeno. Pavis habla, en efecto, de tres formas de vincularse con el texto en la teatralidad contemporánea: autotextual, ideotextual e intertextual⁴. Respectivamente, la opción de usar el texto dramático como referente directo de la representación, relevar el contexto social de la puesta por sobre el texto o bien una suerte de mediación entre ambas opciones, abriendo el texto a interpretaciones y vínculos con otros textos, contextos o metatextos. (Con lo que se abre la posibilidad de desvincularse por completo de una dramaturgia reduciéndola a una pura influencia temática, por ejemplo). Desde la dirección teatral, vamos a encontrarnos con artistas que crean en directa relación con la visualidad o plástica de la puesta, preocupándose por la experiencia sensorial que propone un espectáculo, en el que la palabra puede hasta reducirse a cero.

En concreto me estoy refiriendo a Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, porque suponen para la escena teatral del primer tercio del siglo XX, cuatro intentos muy significativos de replanteamiento de la misma, centrados todos ellos de un modo u otro, en la figura corporal. Appia consigue proponer al cuerpo como elemento dominante en la escena vinculando el movimiento, unido

³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1986, p. 39.

⁴ Patrice Pavis, *Teatro Contemporáneo, Imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Universidad Arcis, 1998.



a su vez al cuerpo del actor, a la música, instancias ambas únicas capaces de actuar como alternativa a la palabra para expresar los sentimientos del artista. Para Craig sin embargo los términos quedan invertidos, el movimiento en su caso es el origen e instancia a la que todos los elementos de la puesta en escena se encuentran supeditados. En el caso de Stanislavski es el cuerpo el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles, mientras que para Meyerhold el desarrollo de la técnica biomecánica asegura un dominio corporal por parte del actor y una coherencia entre todo movimiento llevado a cabo en la escena y la motivación general del espectáculo⁵.

Desde la danza nos encontramos con un fenómeno parecido. En primer lugar, podemos hablar de un sucesivo alejamiento de la academia clásica a través de artistas como Isidora Duncan, por ejemplo, o Ruth Saint Dennis en Estados Unidos, Mary Wigman en Alemania, etc. Estas bailarinas y coreógrafas van a proponer un desplazamiento de eje de la danza, desde el movimiento comprendido desde una estructura convencional hacia una concepción de la disciplina que la acerca a una organicidad más propia del gesto humano expresivo-natural.

Posteriormente, también encontramos experiencias de coreógrafos que niegan el movimiento o que trasladan su ejecución hacia terrenos colindantes de lo espectacular, como lo es, sin ir más lejos, el teatro. La aparición del fenómeno de la *danza-teatro* es, por cierto, resultado de estas experimentaciones que se instalan fuertemente en el panorama contemporáneo, generando la pregunta de si tiene sentido o no seguir hablando de disciplinas o formatos en la actualidad.

Este panorama, que evidentemente nos instala ante un neo-paradigma de la obra de arte total, nos pone en relación con los orígenes mismos de lo espectacular, puesto que las artes escénicas todas en sus inicios rituales, son concebidas dentro de un marco integrador. En efecto, el rito mágico-religioso se concibe como una instancia integradora, que vincula al hombre con el cosmos, con la naturaleza, con todos los seres. Aún más, desde una perspectiva estética, si se quiere, podemos catalogar a estas primeras instancias como *multidisciplinares*, puesto que es en efecto imposible discernir dónde acaba y comienzan los límites entre un ámbito de la expresión y otro. Por lo demás y en efecto, la escisión y catalogación de las

⁵ María José Sánchez Montes, en ob. cit.



disciplinas artísticas o incluso del *arte* como institución autónoma es muy tardío; recién en el renacimiento comienza a darse.

Este texto surge, entonces, ante la necesidad de hacer un paneo histórico por las artes escénicas para comprender de un modo al menos aproximativo, qué fue lo que sucedió que separó aquellos aspectos tan íntimamente ligados en la expresión humana como la voz y el movimiento, en el seno de las representaciones vinculadas a lo espectacular.

Plantaremos como tesis esencial la idea de que la expresión orgánica del intérprete y su correlato en una representación escénica integral tiene su origen y cénit en la experiencia ritual. En el momento en que el rito comienza a desvincularse de la experiencia sacra comunitaria, para volverse institucionalizado y segmentario -cuestión que identificaremos en la Edad Media occidental- tanto la concepción como la ejecución de este acto se alteran, separando incluso los factores básicos de la comunicación humana (cuerpo/voz) y entorpeciendo de una u otra forma la organicidad interpretativa de actor o bailarín. Este fenómeno de segmentación tendrá su clímax en el Renacimiento, época en la que efectivamente surgen las diferentes disciplinas artísticas con sus limitaciones e institucionalidades propias y que derivan en la concepción que actualmente tenemos de ellas.

El ritual

Si bien el ritual se encuentra fuera de lo que hoy se concibe como espectacular-artístico, posee características importantísimas de considerar para la historia de las artes escénicas que, en efecto, vienen a constituirse como tales recién en la cultura griega alrededor del siglo V a.C.

Particularmente en Occidente se sitúa este momento como el inicio de la historia del teatro, instancia que, como veremos, es común a la historia de la danza, pues ambas expresiones se daban de forma conjunta en los teatros griegos. Sin embargo, resulta evidente que antes de este marco institucional ya *se bailaba* y *se actuaba*.

En virtud de lo anterior, surge la noción de *teatralidad*, que amplía el marco conceptual de los estudios teatrales hacia una pluralidad de prácticas escénicas y



visuales que han sido excluidas de canon y discurso imperante. Este concepto implica:

Cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico.⁶

Desde esta perspectiva, resulta evidente que el ritual se incluye en la historia de las artes escénicas y que es efectivamente allí donde debiéramos buscar los primeros rastros de danza y teatro. Esto resulta profundamente complejo, debido al carácter efímero e intangible de estas experiencias: si bien existen ciertos resabios pictóricos que datan del paleolítico, por ejemplo, no existe registro alguno de la teatralidad inherente a dichos rituales, por lo que sólo podemos inferir lo que sucedió.

El acercamiento al ritual se produce entonces desde la hipótesis o comparación con otros cultos de comunidades tribales que han permanecido en el tiempo, siendo importante aclarar y considerar la evolución y procesos de adaptación temporal y cultural que han sufrido estos pueblos. Sin embargo, los estudios sobre el comportamiento ritual permiten registrar ciertas características comunes a estas experiencias, siendo una de ellas su carácter integrador, reuniendo al hombre con su comunidad y con el cosmos. En efecto, el artista, figura que en las culturas mítico-mágicas se funde con la del chamán o sacerdote, vivencia a través del ritual una verdadera experiencia mística; "un estado que involucra todo el cuerpo, el alma y la mente. Se es uno con la conciencia de todos los seres."⁷ Esta idea del cuerpo *como-un-todo* lo revela como un lugar de confluencia orgánica entre lo terrenal y espiritual, las fuerzas de la naturaleza y la vida humana. Aquí el cuerpo puede entenderse en su globalidad como medio, camino o eje de lo absoluto.

Estas primeras instancias representativas, consideradas como germen de lo performativo, permiten rescatar una serie de elementos comunes con lo que hoy

⁶ Alfonso De Toro, "Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica- mediática-corporal", Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, disponible en <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>

⁷ Valeria Radrigán, *El concepto de sacralidad en el arte y su vinculación con el acto teatral*, Tesis para optar al grado de licenciatura en Actuación, Pontificia Universidad católica de Chile, Santiago 2003.



consideramos *teatral*. Resulta importante señalar que aún con el paso del tiempo, un acto teatral puede seguir considerándose como un ritual-social: "...even the Broadway musical is more than entertainment, it 's also ritual, economics and microcosm of social structure".⁸ Por esta razón, las diferencias que podríamos encontrar entre teatro y rito radican más que en su estructura, en su contexto de representación y su función, siendo en esta última esfera donde se encuentra la polaridad más identificable: mientras que el ritual tiene como objeto primario producir, efectuar transformaciones (es eficaz, en este sentido), el principal objetivo del teatro es la entretención.⁹

Otro factor común en el estudio de los rituales, que resulta de gran relevancia para nuestra investigación, es la vinculación directa del culto con el mito. Entenderemos esta actividad como una actividad fundamental de narración oral que nos habla acerca del origen y fin del cosmos. Se considera como revelación primordial o garantía de lo trascendente:

El mito, según lo encontramos en las comunidades primitivas, es decir en su forma original, no es mero relato sino realidad viviente: no se trata de pura ficción-parecida a aquella que encontramos en cuentos y novelas- sino de un hecho originario que de manera ininterrumpida domina y define el mundo y destino de los hombres... es un factor viviente de la civilización humana, no explicación intelectual o fantasía.¹⁰

Señalo esta relación, pues aquí es donde podríamos encontrar un nexo original crucial entre el acto fuertemente corpóreo que es el ritual con una enunciación verbal- conceptual como lo es la palabra expresada en el mito. Comenzaremos citando a Walter F. Otto, quien señala:

[...] también en el culto, sean cuales fueren las exigencias por las cuales se haya formado en concreto, presupone en general un mito al menos

⁸ Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge Classics, 2003, p. 131.

⁹ En relación a esto último, baste recordar la asociación directa teatro-entretención propuesta por uno de los principales teatristas modernos, Bertolt Brecht, quien en el Pequeño Órganon señala que "desde tiempos inmemoriales la misión del teatro -como la de todas las artes- ha consistido en entretener a los hombres". Precisando, Brecht propone que esta función se extiende incluso hasta los griegos: "Así, la función que los antiguos asignaban a sus tragedias -según Aristóteles- era, ni más ni menos, la de divertir a los hombres." Si bien esta lectura sobre Aristóteles obedece a una mirada personal del artista alemán, pues en efecto el griego no teoriza sobre la entretención como objetivo de la tragedia (ni mucho menos del espectáculo), sí se señala en la Poética el tema del goce y el placer, en efecto: "todos disfrutaban con las obras de imitación".

¹⁰ Ernesto Grassi, *Arte y Mito*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969, p. 24-25.



latente. [...] Muchos rituales divinos indudablemente antiguos, muestran un vínculo evidente con aconteceres míticos.¹¹

Este vínculo se explica, según el autor, de diversas formas; bien desde la idea que el ritual propone material poético para una narración mágica o, el caso inverso, donde el mito sustenta las prácticas del culto. Eliade y otros autores coinciden en esta última propuesta, considerando básicamente que cualquier acto demanda de un conocimiento previo, una historia cultural o universo mítico que sustente cualquier representación. Este sustrato excelso y divino despierta en el hombre un deseo superior de expresarse, volviéndose interesante vincular esto con la frase *sacar la voz*, como acto básico de enunciación del ser humano:

Lo excelso y lo divino no merecerían tal nombre si se limitasen a amedrentar al hombre y a obligarle a hacerse acreedor de su benevolencia, la prueba de su grandeza es la fuerza que despierta. A la percepción de su presencia debe agradecerle el hombre lo más alto que ha alcanzado. Y eso más alto es la capacidad de expresarse verbalmente, testimonio del magnífico encuentro mediante el cual la recibió y la desató.¹²

La palabra se vuelve en el mito y en el rito testimonio vivo, latente de grandeza. Volviendo a la relación con la teatralidad, si consideramos al ritual como una suerte de *escenificación* de un mito primario -mito dramatizado, hecho cuerpo-experiencia, a través del ritual- ciertamente nos encontramos con una palabra mágica como protagonista de este acto. Palabra que se anida profundamente en el cuerpo, que no está distanciado o escindido de su enunciación, sino que es igualmente material y eje de acción; todo confluye en él y a través de él: el cuerpo es lenguaje, texto que sobrepasa su propia organicidad. Al mismo tiempo, la voz humana "deviene un lenguaje físico, materia que libera un poder generador, íntimo, que late en el centro de la tierra, de la materia..."¹³ Esto evidencia que

El lenguaje se manifiesta así desde un lugar muy distinto a su uso moderno. En la tradición de la modernidad, el lenguaje no es potencia material. Es esencialmente canal para la circulación de significados.

¹¹ Walter F. Otto, *Dioniso, mito y culto*, Madrid, Siruela, 2006, p. 19-20.

¹² Idem, p. 21

¹³ Esteban Ierardo, "Brook, Artaud y la nostalgia del teatro sagrado", en <http://www.temakel.com/node/604>



Significados orientados hacia la comunicación interpersonal, el conocimiento teórico o fundación de la acción política o económica. De esta manera, en la experiencia moderna, el lenguaje es arquitectura conceptual, intelectual. La dimensión sensorial, física o vibratoria de la palabra dicha, pronunciada, se reduce a un significante o soporte del significado.¹⁴

El ritual, concebido como acto mágico, utiliza y releva la dimensión experiencial y sensorial de la palabra, transformándola en gesto que es significado y significante en sí mismo: el lenguaje no es portador de significado o concepto tal como se entiende desde la modernidad, sino movimiento sonoro, vibración que deviene fuerza material, efectiva transformación de la realidad. Podemos inferir entonces, de los primeros rituales, que estos eran una instancia vivida a través el cuerpo y la palabra, donde el participante ve modificado materia, tiempo espacio, lo presente y lo ausente.

Grecia y la institucionalización de la teatralidad

Si continuamos hacia la cultura griega y asumimos los ritos dionisiacos como germen de su teatralidad, nos encontramos con rituales profundamente corpóreos, con comida, bebida, drogas, danza y canto. Este ritual de goce hacia una deidad tan compleja como Dionisio sólo es comprensible desde la fusión de sus elementos constituyentes, pues Dionisio en sí mismo encarna la multiplicidad:

Dionisos es lo imposible, lo absurdo, que se convierte en realidad con su mera presencia. Dionisos es vida y muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia. Pero todo ello en el momento, en la interioridad de un cazador que se lanza inmisericorde y en la fragilidad de una presa que se desangra hasta morir; todo como una vivencia única e indisoluble, sin antes ni después, con una plenitud alocada en los dos extremos.¹⁵

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Giorgio Colli, *La Sabiduría Griega*, citado por María Cecilia Salas, en "Rituales dionisiacos: asaltos a la negación", Medellín, Colombia, *Affectio Societatis* N° 3/enero/1999, Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia, 1999. Texto disponible en <http://revinut.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/5424/4777>, activo octubre 2011.



Por estas razones, "cada vez que se ha tratado de reducir a un solo elemento esta multiplicidad, se le ha hurtado el sentido del todo."¹⁶ Esto de alguna manera se refleja en el rito dionisiaco, que se caracteriza por dualidad, expresada en la presencia de algarabía y silencio. El Dios, venerado por una multitud con gritos, tambores, flautas y címbalos, provoca en las ménades, sus seguidoras, éxtasis, ebriedad y algarabía, pero al mismo tiempo, estupefacción y terror.

La Ménade, cuyo grito agudo nos parece haber oído, nos asusta por su petrífica mirada, en la que se refleja lo monstruoso, lo que la ha enloquecido. [...] Sí, ese siniestro silencio se cita expresamente como una característica propia de las mujeres poseídas por Dioniso: de personalidades siniestras y silenciosas se decía que su comportamiento semejaba el de las bacantes, porque lo propio de éstas es callar.¹⁷

Ciertamente, entonces, debemos considerar los ritos dionisiacos como una instancia en la que es imposible separar, desde cualquier perspectiva, la expresión corporal de la verbal. Con esto, en efecto, la anécdota de Tespis como personaje que introduce un diálogo o contrapunto al coro grupal que se dirige en masa hacia el Dios sólo puede considerarse desde una perspectiva simbólica o metafórica como el momento en que se produce en el rito un quiebre entre lo terrenal y lo divino, en absoluto como momento en que se introduce *la voz* en la teatralidad.

Inclusive, cuando el teatro es institucionalizado en Grecia, como actividad estatal y educativa no podemos hablar de una escisión entre los componentes del espectáculo. Los registros nos hablan de un arte en el que se *cantaba y bailaba* a la vez, con lo que podemos asumir que el texto escrito era literalmente *in-corporado* (hecho cuerpo) en los intérpretes. Sin embargo, este momento de institucionalización y urbanización del fenómeno del teatro en Grecia, que coincide con el paso, ordenamiento y aprovechamiento de las dionisiacas con fines políticos marca un importante quiebre en el desarrollo de la teatralidad griega.

Por una parte, podríamos decir que, en efecto, estaríamos dejando de hablar de teatralidad-ritual para hablar ya de teatro-arte, espectáculo vinculado a la transmisión de ciertos conocimientos y valores morales que una sociedad (en este caso la griega) demanda. Este paso, que en términos efectivos se concretiza por el

¹⁶ Walter F. Otto, ob. cit., p. 43.

¹⁷ Idem; p. 72-73.



paso del bosque (espacio rural) al teatro (espacio físico dentro de la urbe-polis) trae consigo un ordenamiento de los elementos que conformarán el espectáculo teatral griego. Es crucial decir que si bien el espectáculo, por lo que se sabe, se constituye como multidisciplinar, el acto mismo se concibe desde la representación o escenificación de una tragedia, una escritura textual. Las Dionisiacas urbanas eran, ante todo, festivales de dramaturgia, en los que se premiaba al mejor tragediógrafo con la representación de su obra. Los valores esenciales eran, por tanto, transmitidos vía la palabra como canal esencial.

Esto es tan importante que Aristóteles, en su *Poética*, al hablar de la tragedia la analiza exclusivamente como género literario, señalando expresamente que el espectáculo (la parte viva, corpórea de la tragedia) es uno de los elementos más prescindibles y menos artísticos:

el espectáculo, en cambio, es cosa seductora pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin la representación y sin actores.¹⁸

Podríamos explicar este momento de quiebre en la valoración cuerpo y palabra a través de la escisión que la misma cultura griega encierra en sí misma: por una parte, es profundamente mítico mágica, desde otra perspectiva, el inicio de la filosofía podría constituirse como germen de lo que luego será la modernidad, con énfasis en el discurso y el concepto, tema que daría en extenso para otra investigación.

La Edad Media

Continuando pues con el teatro y la danza, parece ser que su historia comienza a separarse durante la Edad Media. Resulta importante detenerse en ese *parecer*, puesto que se devela aquí de forma crucial el oficialismo de la historia vs. una mirada cuasi inexistente (en lo que la historia del espectáculo se refiere) en relación a expresiones más bien populares o profanas de la danza y el teatro durante el medioevo. Aparece aquí un doble discurso: el de la historia oficial, que

¹⁸ Aristóteles, "Poética", edición trilingüe, traducida por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999, p. 151.



se forma en el discurso en el que creemos y que va modelando nuestra concepción de la historia presente versus el discurso de la historia *real* que se pierde en el tiempo. La versión oficial sobre el arte medieval como *ars sacra* consideraba que

debía purificar los sentidos y santificar el alma, y su más pura expresión había sido la catedral gótica, que parecía disolver la materia, superar la gravedad y alcanzar el cielo¹⁹.

Desde esta perspectiva, la actividad artística se centra en la transubstancia, en todo aquello que nos permita superar nuestro yo-aquí-ahora terrenal en pos de una comunicación lo más directa posible con el Creador. Esto conllevó a un sucesivo desinterés por las prácticas de expresión del cuerpo, incluso en las pinturas de la alta edad media la representación corporal es esquemática, plana. No es sino hasta el gótico que empezamos a ver cuerpos detrás de los ropajes, acento en la tridimensionalidad o volumen del cuerpo.

La impermanencia y fugacidad de las artes que se centran en lo humano y su materia hacen que su evolución se pierda junto a la historia de aquellos pobladores que siguieron narrando historias, haciendo fuegos sagrados en los bosques, bailando en cada fiesta familiar ("se escribe para permanecer, se pinta o se hace escultura para durar y trascender. Se baila, en cambio sólo para vivir"²⁰).

Esta vida se perdió en los siglos, junto con sus expresiones. Se marca una diferencia brutal entre vida rural y vida urbana: baile urbano y baile popular, de vida rural de oficio y herencia.

Había una clara y brutal diferencia con los sectores burgueses, cuyos usos, costumbres y perspectivas culturales tenían siempre el horizonte de una aristocracia ficticia, que era más un mito que adornaba el poder del dinero, que una auténtica tradición de sangre y honores²¹.

De aquí que lo que hoy estudiemos como historia de la danza o el teatro medieval, sea el baile cortesano o el teatro religioso, miradas urbanas y oficialistas que vinculan estas disciplinas con el desarrollo *esperable* de ellas, que fue, desde la

¹⁹ Carlos Pérez Soto, ob. cit., p. 166.

²⁰ Idem, p. 38.

²¹ Idem, p. 39.



perspectiva del intérprete que estamos estudiando, un gigantesco estancamiento con respecto a la tradición que ya veníamos estudiando. Inclusive, muchos de los textos clásicos se perdieron (ya hace apología Eco de esto con *El nombre de la rosa* y el desaparecido tomo de la comedia en la *Poética* de Aristóteles) y los que permanecieron quedaron completamente desvinculados de la población, casi completamente analfabeta y sin conocimientos de las lenguas clásicas.

Desde el oficialismo, además, se marca la tendencia ya iniciada en Grecia, de vincular el espectáculo a la representación del texto. Francesc Massip, estudioso del teatro en el medioevo, señala:

Con el olvido manifiesto de las condiciones fundamentales de la representación espectacular, el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y sin embargo, entender el teatro simplemente o fundamentalmente, como un texto, significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico, y aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad²².

Esta especificidad, que radica en considerar al espectáculo como acontecimiento, acto vivo, se reivindica en los estudios teatrales hace bastante poco (el libro de Massip sobre el teatro medieval es de 1992, por ejemplo). Esto nos ha permitido encontrarnos con el estudio de períodos como el medioevo desde otra óptica y comenzar a analizar factores que la historia del teatro desdeñó u olvidó, como las representaciones populares y el oficio del intérprete, más allá de la oficialidad.

Desde esta perspectiva, es importante señalar no sólo la escisión entre teatro y danza que se perfila desde la Edad Media, sino la separación de recursos expresivos que el mismo actor tuvo que adoptar en las distintas manifestaciones teatrales de la época. En relación con esto, podemos ver una tradición popular, callejera, festiva e incluso profana que se centra más bien en la expresión corporal (con énfasis en el uso del cuerpo para provocar hilaridad o sátira) y la tradición institucional, sacra y eclesiástica del teatro dentro de las iglesias, donde el actor-

²² Francesc Massip, *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 10.



clérigo-oficiante anula todo movimiento físico y se centra en el dictamen de una misa, auto sacramental, u otro (casi) siempre en latín.

En el teatro medieval, el "actor" profesional (mimo, histrión, juglar) es sistemáticamente orillado a condición marginal e infamante: se le expropia de un espacio específico y se le regatea la palabra. Es decir, se le condena a la pura corporeidad, y la gestualidad con que se exhibe es doblemente censurable puesto que resulta impúdica y obtiene su ganancia con el ocio, esto es, se trata de una actividad que no produce, sino sólo dilapida, por tanto de un oficio que no tiene utilidad. Frente al gesto en movimiento del histrión, la inmovilidad (signo de la eternidad), el hieratismo, el gesto suspendido y solemne son atributos de la sacralidad, de la divinidad o del poder soberano²³

Por esta razón, las representaciones teatrales al interior de las iglesias, vinculadas directamente al oficio de la misa y ejecutadas, por tanto, por un cura o sacerdote, están en sus comienzos prácticamente exentas de gesto o bien solo provistas del movimiento cultual propio de la liturgia. Evidentemente, estos *actores* fueron paulatinamente incorporando mayores elementos de gestualidad y teatralidad y la misma misa fue deviniendo en espectáculo, pero es sólo en la última Edad Media cuando el juglar o intérprete callejero, cargado de expresión corporal

es llamado a intervenir en los espectáculos oficiales [...] otorgándosele un lugar de acción y una función social que vendrá a redimir de algún modo su rol de maldito y a legitimar su estatus cultural.²⁴

Aún así, debemos insistir en el hecho de que la Edad Media, como período, puede caracterizarse por ser una época en la que encontramos un doble discurso en relación al cuerpo: por una parte, encontramos en el medioevo una serie de tratados de medicina, de cultos asociados a la belleza, la fecundidad y la sexualidad. Las clases populares celebran en la calle fiestas tradicionales con baile, bebida y representaciones paganas; un aura de pura terrenalidad que se vislumbra en las pinturas del Bosco, por ejemplo. Por otra parte, desde la tradición del amor cortés, se ensalza un amor idealizado, donde la pareja consume su amor a través de la mirada y el alma, no así a través de un acto físico carnal. Las místicas

²³ Idem, p. 118.

²⁴ Idem, p. 119.



cristianas, por su lado, son fuertes ejemplos de una tradición que consume el amor a Cristo, literalmente el *desposorio divino*, en un éxtasis que va más allá del cuerpo.

Si bien existen estudios sobre este segundo discurso, lo cierto es que la historia de las clases populares que siguieron bailando y cantando está siendo recuperada, como hemos señalado, de forma muy reciente. En virtud de esto es que se han hecho investigaciones que rescatan y valorizan las fiestas populares medievales como la fiesta de los locos, la del asno o aquellas en torno del cambio de las estaciones, en las que se verifican elementos de culturas ancestrales como la celta, germánica, báltica, eslava, etc. Estas festividades, aunque cristianizadas,

recibirán un valor ulterior gracias a esta nueva orientación, sin renunciar a ciertas formas esenciales que pervivirán hasta nuestros días, aunque descontextualizadas (por tanto irreconocibles) o recontextualizadas (por lo tanto obliteradas en su simbolismo).²⁵

Resulta interesante proponer que la mirada de la historia vinculada al oficialismo cristiano de esta época, ciertamente relevó ciertas esferas de la vida cultural sobre otras. Existe una ausencia de historia, una falta de voz de los que bailan y cantan. En efecto, la voz oficial de la época -el latín- es una voz que el pueblo no habla...

Siguiendo esta propuesta es importante rescatar el ejemplo de la *commedia dell' arte*, instancia teatral que se puede situar entre la Edad Media y el Renacimiento y que es importante por ser, curiosamente, un acto interdisciplinario y popular que sí ha pasado a la historia oficial. Situada en el seno de las urbes, la comedia del arte se erige como género callejero por excelencia, representando obras de carácter improvisado, fuertemente físicas, y en las que se incorporaba el léxico popular y el canto. La *commedia dell' arte* se caracteriza también por la utilización de máscaras que aluden a arquetipos humanos, artefacto que evidencia con suma potencia su vinculación y herencia ritual.

Quizás se podría teorizar que la razón por la que la *commedia dell' arte* se inserta con tal potencia en la historia del teatro se debe a la fuerte vinculación que

²⁵ Idem, p. 25-26.



va a tener con el oficialismo, en el momento en que ingresa a las cortes como acto de espectáculo privado y, por lo tanto comienza a ser parte de la vida e historias que sí quedaron registradas en la historia.

Hacia una segmentación total: el Renacimiento y las disciplinas.

Lo cierto es que, con el Renacimiento, podemos hablar de un momento crucial para la historia de las artes. Es efectivamente en este momento cuando el vocablo *arte* comienza a desvincularse de la esfera exclusivamente religiosa para pasar a ser un oficio avalado por escuelas e instituciones que ya remuneran al artista por su labor específica en diferencia a la del artesano que realiza una mera técnica. Esto decanta en la distinción entre artesanía y bellas artes²⁶, donde la diferencia radica en que el artista era capaz de proponer obras únicas mientras que el artesano producía obras múltiples. En rigor, es en esta época también cuando ya comenzamos a hablar de *disciplinas*; en las mismas bellas artes se hace la distinción entre pintores, escultores y arquitectos, cada uno pertenece a un gremio, aprende en una determinada escuela y desarrolla un quehacer específico. Tanto es así que inclusive en el seno de las mismas unidades disciplinares cada artista demandaba su propia especialización, por ejemplo, trabajando en la piedra, madera, metal, arcilla, cera, etc.

En las artes espectaculares, el desarrollo de los oficios danza y teatro siguen caminos completamente paralelos. Algunas representaciones teatrales van a incluir ciertos momentos en los que se desarrollen bailes, pero el intérprete claramente no adiestrará su cuerpo para la danza. En el caso de la danza, el uso de la voz queda relegado solo a los ámbitos populares y festivos, donde se canta y baila, y desligado del todo en la danza oficial-aristocrática. En cuanto a la formación de los intérpretes, aparecen algunos maestros en el terreno de la danza y en el teatro el aprendizaje se lleva a cabo también desde la lógica maestro-discípulo. Con respecto a las escuelas, vemos que su desarrollo es más tardío; primero, surge en 1661, por orden del rey Luis XIV de Francia, la Real Academia de Ballet, y las primeras

²⁶ Charles Batteaux inventa el concepto "bellas artes" en 1474.



escuelas formales de teatro-actuación aparecen recién en el siglo a fines del siglo XIX, cuando se comienza a sistematizar el estudio actoral con Stanislavsky y el Teatro de Arte en Rusia.

Podemos definir entonces en el Renacimiento el germen de la separación total de las artes y, por ende de los lugares de enunciación de los intérpretes escénicos. Con la segmentación, sistematización y formalización de las disciplinas, el estudio y desarrollo de ellas comienza a desarrollarse metodológicamente desde sus particularidades y no desde sus puntos de unión. Paulatinamente, en rigor, el teatro y la danza van a progresar diferenciándose la una de la otra al punto de ser concebidas como *arte del texto* y *arte del cuerpo* durante toda la modernidad. Como señalará posteriormente Clement Greenberg

En todos los campos, la marca de validez, la garantía de calidad, corría a cargo de la auto-crítica, la auto-definición, y la eliminación de elementos de otras disciplinas²⁷.

CONCLUSIONES

Si bien claramente podemos encontrar momentos de unión y cruce en la historia de la danza y el teatro, lo cierto es que la historiografía, heredera de la segmentación disciplinar, ha estudiado estas artes de forma separada y siempre otorgando una suerte de visión oficialista del desarrollo de ambas. Hemos determinado puntos esenciales que nos permiten comprender que existen zonas ignoradas por la historia, particularmente en la Edad Media se verifica un vacío que ha desplazado las artes populares o paganas al olvido. Si los actores y bailarines continuaron desarrollando una interpretación orgánica entre cuerpo y voz, ciertamente no fue al amparo de las instituciones oficiales y de poder, como lo eran las cortes y la iglesia, sino que en las calles, en las fogatas, en los cultos, en el ámbito del ritual prohibido.

²⁷ Brian Wallis, *El Arte después de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 10.



Una búsqueda por re-integrar estas zonas a la historia y a la interpretación debería, entonces indagar en el ritual y sus inferencias en el cuerpo del ejecutante. En efecto, aquellos artistas que, sobre todo durante el siglo XX, investigan en este ámbito han conseguido interesantes resultados escénicos y se han vuelto importantes referentes para la contemporaneidad.

valradrigan@yahoo.es

Abstract:

The following article provides a historical overview from the beginning of the artistic expressions within the ritual until the Renaissance, rescuing the successive separation between dance and theatre. This is a problem for the performer who, since the disciplinary differentiation, is unable to work body and voice in an organic way. This text reveals the factors that allow us to recognize in a pre-modern performer an integration of both elements of expression, understanding the path that led to its dissolution.

Palabras clave *cuerpo, voz, teatro, danza, ritual.*

Key words: *body, voice, theatre, dance, ritual.*