

# TEATRO DE LA LOCURA, EL RITO Y LA TRANSGRESIÓN\*

PABLO ÁLVAREZ V ALCARCE

*Director del Grupo Ordinario de Psicodrama  
y Médico Residente del Hospital Psiquiátrico Nacional de Leganés. Madrid*

## LOS APORTES DE LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN

Merece la pena destacar al menos dos aspectos de esta teoría al aplicarla al fenómeno teatral. En primer lugar supone considerar el teatro como sistema y considerar sus diferentes elementos productores de información dentro de ese sistema y averiguar como circula dicha información a fin de permanecer, como tal sistema, homeostáticamente estable dentro del marco macrosocial donde se da el fenómeno. En Segundo lugar supone considerar el mecanismo de *Feed-back* (retroalimentación) que se produce al formar parte el teatro como sistema, de un conjunto de sistemas, los sistemas de comunicación del ser humano, y averiguar entonces que cantidad y tipo de información le es propia a fin de permanecer en equilibrio con los demás sistemas de comunicación.

Respecto a la primera consideración, como subsistema del sistema macrosocial, el teatro, para poder funcionar de forma equilibrada (homeostáticamente) debe tener un eficiente flujo de información circulando entre sus elementos, desde el hecho teatral que se produ-

ce en un microgrupo social hasta el hecho teatral gran-comercial. Todos los elementos son necesarios: el teatro en las escuelas y barrios, el teatro festivo popular, el teatro de calle, el teatro experimental- estudioso, los talleres de disciplinas dramáticas, el teatro independiente, el teatro comercial, las escuelas públicas y privadas de arte dramático, el teatro del pasado y del presente, etc., Pero para que el sistema subsista, permanezca vivo y pueda crecer debe estudiarse la información que es necesario que cada elemento comunique al otro y viceversa.

Con respecto a la segunda consideración ha de pensarse en la cantidad de información que transmite el hecho teatral. Hay obras o fenómenos teatrales que utilizan una cantidad de información muy restringida mientras que otros ponen en juego un mayor número de mensajes en la misma *Gesta!!* comunicacional.

Estudiando desde esta óptica el fenómeno teatral se descubre que tiene una cualidad especialmente aunque no en exclusiva, con respecto a los otros sistemas de comunicación humanos ..

Dependiendo de la Gestalt total alcanzada por un hecho teatral y precisamente por la reconstrucción de un fenómeno de interacción humana en el «hagamos como si» inherente a lo teatral, construyéndolo este fenó-

\* Trabajo presentado en el II! Encuentro de Teatro de España con América Latina, organizado por el C.E.R.T.A.L en el Teatro Español de Madrid, octubre, 1982.

meno con elementos del lenguaje lógico y analógico (básicamente lo no-verbal), surge la posibilidad de metacomunicar entre los participantes independientemente de su grado o *locus* de participación (binomio actor-espectador).

Así visto, el teatro tiene como función básica el permitir al hombre comunicar acerca de la comunicación, y esta función debe ser llevada a cabo necesariamente para mantener la homeostasis del sistema (la pintura, la literatura, la fabricación de objetos, etc., cumplirán también su función específica en el sistema).

El teatro tiene así ese carácter preponderante pues permite participar en la magia de una experiencia a la vez individual y colectiva y trabar un conocimiento simultáneo de una manera directa con la literatura, la poesía, la música y la plástica.

Desde el punto de vista sociológico se hace necesario pues tener en cuenta estos hechos a la hora de organizar el teatro de una sociedad que tiene una *necesidad de hacer teatro*.

Ahora bien, como en todo sistema comunicacional diferentes *gestalt* de información que circulan con mayor o menor cantidad, pueden producir un efecto de estabilización del sistema o de cambio según la cantidad de metacomunicación que se produzca. Un sistema que no puede metacomunicar tiende al estancamiento. Pues bien, a lo largo de la historia se han producido fenómenos teatrales en los que se generaba una mayor o menor metacomunicación en función de los deseos y necesidades de estancamiento o cambio de las sociedades que los producen. Hasta Grecia, el hecho teatral tiene una gran conexión con lo ritual, pero a partir de Aristóteles el teatro se separa definitivamente para producir un tipo de comunicación que ordena el proceso metacomunicacional.

Observando cual puede ser el grado de integración comunicativa en el fenómeno teatral y como colabora el teatro a esta integración de conducta y normas dentro del grupo social, aparece un hecho de capital importancia. Una red de comunicaciones escasa favorecen el aislamiento y este lleva a la perturbación. Las barreras comunicativas desarrollan relaciones antagonicas o no comple-

mentarias con la aparición de prejuicios. Los prejuicios aumentan cuanto menor es la integración comunicativa. Los prejuicios tienen que ver con el aislamiento en tanto que surgen del contacto entre las personas que los alimentan y no del contacto con las personas que lo sufren.

Pues bien, el teatro tiene un compromiso ineludible: puede favorecer el aislamiento y el prejuicio o puede deshacerlos al aumentar la integración comunicativa entre los distintos componentes de la sociedad. La estructura comunicacional del teatro puede estudiarse directamente observando la circulación de mensajes o indirectamente determinando qué personas han recibido un conjunto dado de mensajes.

¿Existen barreras comunicacionales hoy en día difíciles de superar en el teatro? Esto es importante porque la eficacia de cualquier asociación es tanto mayor cuanto menor es el número de miembros sensibles a la existencia de barreras en el seno del grupo. La barrera es algo difícilmente superable. El conflicto sin embargo puede ser superado y no sólo eso sino que la eficacia es también mayor cuanto mayor es el número de conflictos percibidos en el interior de un estrato o entre los diferentes estratos de un sistema. Por ello hoy en día es preciso ser consciente de los conflictos que cada vez surgen en mayor grado en el seno del teatro como sistema; ¿Qué lugar debe ocupar el teatro? ¿Cuán extensas deben ser las aplicaciones de la dramática? ¿Qué teatro debe subvencionar la sociedad? son preguntas susceptibles de múltiples respuestas. Y aún más evidentemente, puede verse como el teatro moderno quiere borrar los límites con la fiesta y el rito. ¿Responde esto a una nueva necesidad? ¿Tiene esto algo que ver con la desritualización de la sociedad urbana moderna?

Esé gran deseo de participación y pertenencia de la multitud de gente joven, hay que preguntarse desde el teatro si puede dársele respuesta como ya se le está dando desde la música moderna.

Pueden hacerse algunas consideraciones interesantes sobre los significados diferentes de la fiesta, del rito y del teatro a fin de comprender mejor los elementos comunicacionales que les son propios.

## LA FIESTA, EL RITO Y EL TEATRO

En Europa, mayormente con la cultura griega, y como uno de los resultados de un gran avance del conocimiento humano, se da una ruptura con esa necesidad de actividad dramática humana y de ella surge otra cosa que es el teatro tal como lo conocemos hasta nuestros días.

En las primeras sociedades de hombres inteligentes, como hoy aún puede verse en las sociedades más primitivas de la tierra, existía la fiesta. Era todo aquel tiempo de la existencia que no se dedicaba al sustento o al res pozo. Era por tanto en la fiesta donde la sociedad dedicaba su tiempo a la interacción de sus miembros favoreciéndose así la comunicación de información. ¿Qué era lo que impulsaba a los individuos de tal comunidad a permanecer juntos durante largo tiempo intercambiando estímulos? La *necesidad de pertenencia*, anclada en lo biológico, era lo que les llevaba a la *fiesta*. En ella, se intercambiaba información acerca de la caza, de lugares donde conseguir alimentos, agua o refugio, y acerca de cualquier nuevo conocimiento inteligente. Probablemente, el lenguaje surgió en este intercambio de información consciente durante las largas horas pasadas juntos en sensación de pertenencia. Pero, ¿qué bases biológicas tendría la pertenencia?; el tiempo que los mamíferos superiores no dedican a buscar alimento (trabajo) o al reposo, lo emplean en alimentarse y tener contacto sexual. La fiesta, por tanto, está ligada en sus orígenes a la alimentación y a la sexualidad compartidas, y ello se puede ver en las fiestas actuales también.

Por otra parte, la sensación de pertenencia tiene su explicación comunicacional. La necesidad de que el otro confirme la visión que tenemos de nosotros mismos es básica para el desarrollo y la estabilidad mentales. Es la reacción del antagonista lo que da identidad al protagonista. Sin este efecto auto confirmador, la comunicación humana no se habría desarrollado más allá de los temas indispensables para la supervivencia. No comunicamos por comunicar. El resultado de ello es tanto un trasvase de información como el progresivo desarrollo de la inteligencia. El hombre se comunica con fines de autopercep-

ción y percatación. En este proceso, del que sin duda surge el lenguaje lógico con su sintaxis y su semántica, permanece y se desarrolla también todo el lenguaje analógico, más primitivo y que comprende básicamente lo no-verbal.

Al surgir entonces la comunicación entre los seres humanos, aparecen discrepancias en la puntuación de las secuencias comunicacionales en todos aquellos casos en que al menos uno de los comunicantes no cuenta con la misma cantidad de información que el otro, y además no lo sabe. Este problema de *la cantidad de información* será básico para el desarrollo y la función del teatro.

Uno de los problemas mayores que surgen en el ser humano es que el receptor del mensaje comunicado lo es de un doble mensaje: un mensaje lógico de tipo digital expresado por la palabra, y otro simultáneo analógico y expresado por el cuerpo, el gesto, la actitud, las inflexiones de la voz, etc. Estos dos mensajes no son el mismo e incluso pueden ser contradictorios. Surge así *la mentira*, que no es otra cosa que el desacuerdo en la interpretación lógica de un mensaje analógico. Esto lo expresa muy bien el mito de la Torre de Babel, donde, realizando una empresa común, los hombres dejaron de sentir al Otro y de conocer sus intenciones con sólo olerlo y tocarlo; sólo quedó como resto un darse la mano consciente e intencionado; fue necesario hablar y se confundieron las lenguas.

Sobre estas fiestas basadas en la alimentación y en la sexualidad, comienza a extenderse la sombra de la cultura-magia-religión. Dentro del paulatino crecimiento de la capacidad cognoscitiva del hombre, aquello que al evolucionar tuvo su valor adaptativo y es olvidado, permanece de forma inconsciente e impulsa su expresión mediante *el rito*. Lo ritual, pues, tendría antes que nada un anclaje biológico y expresaría estrategias de relación con los objetos externos recién conocidos. Para esa relación en creciente organización social se hace necesaria una integración normativa en la que el ritual va a jugar un papel de suma importancia. Se establecen verdades consensuales, lo que facilita enormemente el procesamiento de la información nueva.

Pero en el lenguaje analógico, aún preponderante en los primeros estadios del desarro-

llo socio-cultural, falta el equivalente de las funciones lógicas de verdad que es particularmente notable en el caso de la negación. Es fácil comunicar una acción a elicitar entre los miembros en esa sociedad primitiva. Analógicamente es muy difícil transmitir la intención o necesidad de una no-acción. Para la transmisión de la censura, de lo prohibido del acuerdo que llegará a ser ley, el hombre acude a sistemas comunicacionales más antiguos filogenéticamente. Cuando un animal quiere expresar a otro su intención de no atacarlo, se deja morder o morder a su vez al otro, es decir, se trata de proponer o demostrar (actuándola) la acción que se quiere negar y luego no llevarla a cabo (rituales aprendidos se establecen entre el hombre y el delfín).

Así, el ritual puede ser el proceso intermedio entre la comunicación analógica y la digital ya que se asemeja al material de un mensaje pero de una manera repetitiva y estilizada ubicada entre la analogía y el símbolo. Los materiales analógicos a menudo se formalizan en los rituales de las sociedades humanas y cuando ese material se canoniza (en tanto que conjura unas fuerzas naturales que luchan por su violenta expresión), se acerca a la comunicación simbólica o digital, revelando una curiosa superposición.

El Ritual, en el proceso evolutivo, tiene la función de proteger a la comunicación lógico-digital-simbólica, que comienza a desarrollarse de la irrupción masiva de lo inconsciente, pues al actuarlo lo desdramatiza, lo constriñe en tiempo y espacio, y en definitiva el hombre cree así poder controlarlo. Al mismo tiempo, favorece unos mecanismos de identificación colectiva con el conflicto dramático que al quedar expuesto permite la confirmación de las comunicaciones y el aumento por tanto de la sensación de pertenencia.

Hay por tanto, en estos estadios filogenéticos, áreas socialmente o moralmente prohibidas, es decir, áreas en las que la incipiente comunicación digital no puede entrar. Para tratar con ellas surge el símbolo que no es más que un intento de representar en magnitudes reales algo abstracto como es un aspecto de una relación. Hay que tener en cuenta que tal como funcionan el cerebro y los sentidos, lo único que se puede percibir son relaciones

y pautas de relaciones, y que incluso el término (la palabra) no es más que una expresión que sintetiza una forma de relación en curso. Posteriormente, los términos se irán paulatinamente cosificando y surgirá cada vez con mayor evidencia el divorcio entre lo analógico y lo digital. Los símbolos empleados en los ritos, como significantes, deben pertenecer a la experiencia común del grupo para que se produzca la transmisión del significado.

El hombre canaliza en el Ritual todas las experiencias en las que experimentan angustia, por eso se representa a sí mismo. mientras intenta representar un Otro simbólico.

Se pone a disposición del papel impuesto (que no elegido) en el ritual. Todos los ritos, independientemente de su función adaptativa concreta, están teñidos por las necesidades afectivas y emocionales, recogen la necesidad de pertenencia surgida y celebrada en la fiesta.

El juego imitativo. de convenciones Socio-culturales pertenecientes al personaje del ritual, se irá diluyendo para dar paso a una mayor necesidad de ser uno mismo y representarse a uno mismo en el ritual. Esto será el comienzo de la necesidad de hacer teatro. Según van desarrollándose las sociedades humanas, vemos que hay una tendencia a concretizar en sus rituales; se va pasando de temas generales a temas particulares, y temas amplios que eran tratados por un solo ritual en una sociedad, años más tarde, se corporizan en acciones rituales concretas y adecuadas para cada aspecto.

En el ritual es importante observar que el oficiante, normalmente una figura relacionada con la magia y la religión, cumplía funciones de protección sobre el personaje actuado en el rito. Daba así permiso y estimulaba (manipulaciones rituales, drogas psicotrópicas...) al actuante para que investigara todas las posibilidades que aparecen al superar la primera intención imitativa y pudiera entonces percibir, al vivirlo en su propio cuerpo, el valor adaptativo de la posibilidad que finalmente se normaliza o sanciona. Estas manipulaciones, mágicas ponían en contacto al

personaje con toda su herencia inconsciente y le recordaban de donde provenían esos impulsos que él sentía ahora necesitados de control.

La experiencia ritual ayuda pues al hombre a mantener un equilibrio entre la necesidad y el ordenamiento social, entre la expresión impulsiva e inmediata y el deseo como latencia impuesta entre impulso y satisfacción. Coincide esto con un progresivo desarrollo del sistema de conocimiento y comunicación lógico-digital con lo que el sujeto aprende a conocer desde un proceso secundario que lo convierte en sujeto de la mentira. Entonces, ya puede comenzar a hacer teatro, a representar su sí mismo. ANTONIN ARTAUD expresaba muy bien esta relación en una carta a ANDRÉBRETON: «La revolución total llegará, pero no llegará por el teatro. Seamos sinceros, en el escenario, con un público delante, el hombre más interesado se convierte en un farsante». Y él era un hombre preocupado por lo oculto, por esa contradicción que tan bien explica el psicoanálisis al decir que «somos precisamente allí donde no somos».

Todo el teatro moderno mantiene una nueva preocupación por el valor del rito. GROTHOWSKI lo percibe así: «En los ritos primitivos había una atmósfera de excitación psíquica. La palabra asumía un valor mágico, el cuerpo se esforzaba en superar sus límites naturales. Toda la tribu profanaba los tabúes que unas leyes estrictas mantenían en la vida cotidiana. Los chamanes dirigían estas ceremonias, pero no eran unos actores a quienes observaba el resto de la tribu. En mayor o menor grado, todos eran actores que obedecían las reglas con que los chamanes dirigían los paroxismos. Alegría y angustia, placer y ayuno, exceso y severidad. Los poseídos que quebrantaban los tabúes y los machos emisarios que pagaban por haberlos quebrantado, todos concurrían" para provocar la liberación final y la adopción de nuevas reglas, de nuevas prohibiciones. Este proceso está grabado en nuestra sensibilidad, aunque lo olvidemos, lo reprimamos o lo alteremos».

El teatro moderno se hace pues sensible al valor normativo y adaptativo del rito. Es una reacción contra el estereotipo de los actores, contra la elección del mismo disfraz. Como cuando el hombre usaba su disfraz totémico, el hombre tiende a protegerse cuando se encuentra ante circunstancias amenazadoras. El personaje rutinario, la permanencia en el rol tiene un sentido económico. Funciona como

refugio, porque demasiadas vivencias en las que el hombre debe salir fuera de sí para encontrarse con el otro, pueden amenazar su seguridad.

Podemos hacer ahora un pequeño análisis comparativo entre rito y teatro, a fin de ver como funcionan una serie de items en una y otra manifestación dramática, y comprender como se da históricamente el paso de las manifestaciones expresivas rituales a la expresión teatral.

Ambos, rito y teatro, comparten una transformación específica de la acción y en ese sentido es en el que puede decirse que el teatro es heredero del rito. Un personaje ha de conseguir un objetivo preciso. En la acción escénica (concretada en lugar y tiempo) se encuentra con otros personajes en pos del mismo objetivo, Son protagonistas y antagonistas y su enfrentamiento es el conflicto dramático. La situación escénica, tanto en el rito como en el teatro, se torna dramática porque no sabemos qué sucederá en ese enfrentamiento. Se hace necesario pues resolver el conflicto dramático planteado para que todos los participantes vuelvan a ese estado de equilibrio que momentos antes habían perdido. El conflicto parece estar ligado a la visión del espectador que lo registra. Pero en el ritual no existe el rol de espectador. Está internalizado. Nadie observa, todos participan y se auto-observan de forma inconsciente. En el teatro, sin embargo, el rol del espectador está explicitado. También está internalizado el rol de crítico en el ritual y del mecanismo adaptativo de retroalimentación sólo podemos observar con el paso del tiempo un cambio en la estructura del ritual, producto de un proceso crítico que se ha operado inconscientemente en los participantes. En el rito, pues, se expresa las potencialidades humanas y se las experimenta corporalmente. En el teatro, el ser humano ve como las potencialidades humanas interaccionan con su individualidad y a partir de lo que especta, establece un foro de discusión en el que puede criticar y aceptar la crítica, El rito tiene un espacio o lugar ritual de carácter mágico que está fijado por la tradición. El tea-

• Enfrentamientos entre niños frente a un adulto, esperando su intervención resolutoria.

tro sin embargo maneja libremente el espacio hasta las más recientes experiencias de cine-tismo escénico donde se varían las relaciones espacio-temporales con toda libertad. Los objetos y *elementos simbólicos* son fijos en el ritual y tienen un carácter sagrado. El teatro maneja los elementos en función de la acción y puede incluso romper los si ello es sentido como necesario\*. *El rito* es básicamente *caótico*, hace que los participantes experimenten el caos y transmite al final una fórmula mágica para reordenarse en torno a acciones evolutivamente necesarias (fecundación, caza, relaciones con otros grupos de hombres, tratamiento de la muerte y de los muertos, etc.). *El teatro* es ejemplo de *actividad creativa*, en tanto que el grupo que lo realiza tiene una mayor interdependencia funcional, no es necesaria una conducta unánime debido a la estructura cognoscitiva de la tarea a resolver.

Es decir, el *pensamiento productivo* se mueve, en el rito, dentro de un sistema cerrado donde la información es absolutamente determinante. Y esta información ha sido recogida por el hombre en su interacción con el medio como soluciones adapta ti vas a los problemas. En el rito estamos ante una producción convergente que determina de antemano la solución a los conflictos. En el teatro, el pensamiento productivo se mueve en un sistema abierto donde la información no es determinante, donde no están establecidos todos los elementos y principios y puede regirse entonces por la ley de flexibilidad perceptiva llegando así a una producción creativa o de pensamiento divergente. Mientras el rito es normativo, el teatro puede comunicar nuevas formas inventadas de solucionar los conflictos y estimular en el espectador su propia espontaneidad al proponer, mientras metacomunica, la percepción de una manera nueva y más profunda de una situación que ya estaba siendo percibida de otro modo concreto. Es necesario recalcar esta cualidad creativa del teatro ante las declaraciones del teatro moderno ritualista que cree ver una mayor creatividad y espontaneidad en lo ritual.

El ritual, a pesar de su explosión muy aparente de lo inconsciente y lo prohibido, no hace sino reforzar paradójicamente la ley. Ahora

bien, y esto sí debe ser reconocido, refuerza una ley que tiene un auténtico valor adaptativo o ecológico a diferencia del carnaval. El teatro puede ser creativo, pero cuando no lo es, usa de la mecánica de sistema cerrado para reforzar la ley sancionada en unos códigos escritos y cuyo único valor de supervivencia es el que tiene para aquel grupo social que la promulga. Esto último puede verse claramente en la escisión que supone paradigmáticamente la aparición de Aristóteles y el teatro griego en la escena de la expresión dramática. *El teatro en Grecia* niega lo salvaje y manipula la información que comunica. Define *lo obsceno*, lo que debe quedar fuera de escena. Establece la ley como garante del deseo de transgredirla. Lo obsceno, lo es tanto en lo social como en lo teatral, que sólo deja entrar algún elemento enmascarado. El *grito* del Rito Dionisiaco se cambia a *palabra* en las Bacantes de Eurípides. Recoge las producciones creativas que el pueblo no-culto ha desarrollado al tratar con la luz y con el sonido y crea una *plástica* y una *retórica* culturales en el sentido institucional de un nuevo código para ser transmitido permanentemente desde las clases cultas a las clases menos cultas. Este permanente intento de culturizar que asume el teatro, se ve a la hora de las representaciones invadido por la obscenidad del pueblo llano como cuando en la Edad Media o en el Siglo de Oro español, se tratan temas clásicos, pero son actuados por unos actores que sólo pueden ser como mayores representantes de lo ambiguo, escondido y obsceno. Son verdaderos crápulas invadidos por fuerzas atávicas y también *locos* en el sentido de poder sacar directamente sus fantasías inconscientes. Ese teatro era popular por los elementos lascivos que contenía su *puesta en escena*: el pasacalles festivo y musical que libera las fuerzas, las únicas fuerzas residentes en lo somático; después, el entremés lascivo y transgresor pero ya anunciador de la reflexión, de la exposición de la censura y eliminación necesario que se desarrollaba con el auto u obra de teatro propiamente dicha.

Es la cultura que cierra todo un proceso primario y abre un proceso secundario en un sentido Freudiano. Para ello es necesario cerrar, o al menos intentarlo, un sinfín de

agujeros por donde la crueldad, el sexo o la muerte intentan colarse. Y el teatro cierra arquitectónicamente el espacio de acción escénica, sitúa al espectador en la grada y le cobra una entrada porque se supone, y así es en efecto, que la representación le ayudará a desarrollar su pensamiento lógico y a conciliarlo con el no-pensamiento a través de la catarsis que produce el juego de las identificaciones proyectivas. Sin embargo, al controlar la información exacta que se maneja hereda del rito ese carácter de dador de impronta, de integrador social, y, mediante el estudiado desenlace, limita las posibilidades de me tacomunicación que él mismo instaura.

Mientras el rito evocaba una acción *intemporal* y la aplicaba al aquí y al ahora del que lo llevaba a cabo, la dramática aristotélica son <dos hombres en acción>, en contraste con narraciones y cantos de acciones en la Epopeya y la Poética. El teatro se caracteriza por estar actuando en el presente y con la presencia de un actor que ya no se muestra a sí mismo la acción evolutivamente adaptativa, sino que muestra a otros lo que determinado personaje hace y por qué lo hace, en relación al medio escénico donde está temporalmente colocado por el autor.

En el ritual se inventan *51mbolos de Transformación de la Lbido*, como decía IUNG, cuando el rito pasa a tener carácter social superando el rito individual de caza o fertilidad. En el teatro sucede que el símbolo se sitúa entre la pulsión que estimula y la reacción que se provoca. Ante cualquier estímulo que alcanza la corteza cerebral, ésta tiende a reaccionar con una respuesta motora. En el teatro se piensa, se imagina y el *yo* se interpone ante la respuesta. Hay una descarga controlada por la posibilidad de transformar los símbolos que hereda de los ritos. Y es básicamente esta *inhibición de la descarga neuronal de la corteza motora la que desplaza energía hacia las áreas que procesan actividades de pensamiento simbólico*. Los primeros hombres de teatro debieron quedar extasiados ante las posibilidades del recién descubierto pensamiento lógico, y en ese extasiarse cultural, provocaron un cada vez mayor olvido de los significantes del lenguaje analógico o no-verbal.

Mientras el rito ensayaba o celebraba la

acción ineludible en lo real, el teatro vive fantasmáticamente cualquier situación imaginada en el *hagamos como si*. Pero es cierto que hereda del ritual la capacidad de concederle un *valor simbólico a los objetos* y luego él crea nuevos símbolos con ellos. *La permanencia en el personaje* se instaura en el rito como concepto de *función*. El personaje cumple una función precisa en el mito a la que está indisolublemente unido. En el teatro la exigencia es menor al aparecer el concepto de *rol papel*. El desarrollo de una mayor *capacidad de autorreconocimiento* y una mayor valorización de la capacidad de concentración a través del pensamiento lógico, hace surgir las *sociedades de rendimientos*, en contraste con el modo des materializado de *sociedad disfrutadora de placer*, más primitiva. El rendimiento especializado y con ello la mayor división del trabajo diferencian cada vez más al sujeto como portador de un rol. Esta capacidad de autorreconocimiento y de concentración hacen que en el teatro la permanencia en el personaje sea más flexible. El teatro usa mucho del actor que interpreta varios papeles a lo largo de una obra. Y el teatro moderno desarrolla mucho esta posibilidad: «el cambio de roles», que por otra parte ya era conocida desde los diálogos de SÓCRATES. Este sería el punto de vista del actor. ¿Cómo actúa el hombre en el rito y en el teatro? Frente a los límites estrechos del juego dramático ritual, el juego dramático teatral tiene unos límites más amplios que podrían ser su técnica de los diferentes roles teatrales necesarios (autor, escenógrafo, actor, espectador y crítico), los comportamientos simbólicos y los procesos lógicos de elaboración. El *actor* del rito y el *actor* del teatro se entregan de manera distinta a la actividad, poseen diferente habilidad técnica, e interactúan dentro del grupo social de distintas maneras.

Con el teatro, el resultado comienza a importar menos y se hace hincapié en el *proceso*. Un hombre que practica un rito se pregunta interiormente ¿qué hago?, ¿para qué lo hago? Un actor se pregunta sobre todo ¿cómo lo hago? Esta pregunta tiene un valor adaptativo y no puede ser determinada de antemano. El actor tiene que encontrar el modo de adaptarse a los otros actores en el escenario del mismo modo que los hombres tienen

\* El juego como expresión de libertad.

que adaptarse unos a otros en los *encuentros* de la vida. Sobre este cambio ético aparecen en el teatro límites de otro orden, connotaciones estéticas, un auténtico *orden estético* que poco tiene que ver con las verdaderas necesidades expresivas del hombre como actor de teatro. Quizás estas necesidades expresivas que el hombre canaliza en el teatro tienen que ver con su necesidad de hacer presentes los mitos como pautas conocidas de accionar en los acontecimientos en curso.

Podemos tratar ahora de adentrarnos en el estudio del valor dinámico del mito.

## LOS MITOS Y. EL TEATRO

¿Qué expresa el juego dramático?

Han sido ampliamente estudiados por antropólogos, filósofos y psicoanalistas, las relaciones de los mitos con los sueños y el inconsciente. Caben destacar los estudios al respecto de OTTO RANK, C. G. JUNG y LEV!STRAUSS entre otros. Los mitos se expresan a través de diversas producciones plásticas y dramáticas, en los sueños y en los rituales y las pinturas, músicas y estatuas devienen *arte*. El *arte* pues sería esa expresión del ser humano que condensa muchos significados latentes relacionados con lo mitológico. Y es por ello que se le da un valor especial. Porque el símbolo producido expresa aspectos de relación con la realidad con los que todo hombre de similar cultura está relacionado. JUNG diría que el arte expresa los arquetipos del inconsciente colectivo. En los ritos de iniciación, el hombre disfrazado de animal, es el animal, es el demonio terrible que realiza la circuncisión. En tales momentos incorpora o representa al antepasado de la tribu y del clan y por tanto al propio dios primordial. Representa y es el animal *totem*. Las primeras máscaras que el hombre utiliza en sus rituales, son máscaras de animales y demonios. Desde las artes populares modernas está el teatro *no japonés*, la máscara expresa lo atávico, las fuerzas instintivas brutales, lo demoniaco que persiste soterrado en el hombre inteligente. La expresión humana individual queda sumergida, pero, en su lugar, el enmascarado asume la dignidad, la belleza y la expresión

horrible de un demonio animal. La máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica. Pero es la *danza* ritual, que corporalmente imita los movimientos y sonidos del animal-totem, lo que cata liza la transformación del actuante, su entrada en contacto y el reconocimiento consciente de la naturaleza primitiva e instintiva del hombre. Esta es la base de los *ritos de iniciación*. A través de la circuncisión o cualquier otro ritual, el muchacho entra en posesión de su alma racional y al tiempo sacrifica su ser animal. Luego el mito tiene un valor económico en sus orígenes, al permitir hacer consciente el aspecto humano y el aspecto animal de todo hombre. Desde la naturaleza ritual a la leyenda cristiana de san Jorge matando al dragón, la vivacidad y concreción de esta imagen permite al hombre relacionarse con ella como representativa del poder abrumador que hay en él. Lo teme y busca el modo de propiciarle con sacrificios y ritos. Hoy en día, danzar frenéticamente en una discoteca o meter un balón en una portería de una fuerte patada tienen el mismo significado original. Conscientemente, podemos desdeñar estos contenidos de las anteriores etapas de desarrollo de la Psique, pero inconscientemente respondemos a ello y a las formas simbólicas con que se expresan incluido el teatro.

El *Mito del Héroe* es quizá el mito más universalmente tratado por el teatro de todas las culturas. *La elevación del ego a la acción consciente eficaz se hace palmaria en la cultura del héroe*. Veamos ahora como se desarrolla este mito y otros con él relacionados en una cultura primitiva tribal para entender de qué habla siempre el teatro, en la cultura griega para entender de qué habla el teatro occidental y en la familia nuclear moderna para entender de qué podría hablar el teatro moderno.

Cuando estudió los ciclos del héroe en una tribu americana, el doctor RODIN, señaló cuatro ciclos distintos de la evolución del mito del héroe. El ciclo *Trickster* (granuja) es una figura cuyos apetitos físicos dominan su conducta. Es un animal (un coyote) que al final de su carrera de bribonadas toma aspecto humano. Es cruel, único e insensible. El ciclo siguiente es *Hare* que también aparece al principio en forma de animal pero que a través

de un rito medicinal se convierte en héroe de la cultura y se transforma en un ser socializado que corrige las ansias instintivas. *Red Horn* es el tercer ciclo del héroe y supera diversas pruebas de fuerza y astucia. En sus aventuras heroicas, le acompaña un dios héroe en forma de pájaro que es su aliado. Este aliado divino se marcha al final y la felicidad y la seguridad del héroe comienza a estar ahora en el hombre mismo. Desarrolla pues una mayor consciencia de ego individual. El cuarto ciclo es el de los *IWins* (gemelos) exclusivamente humanos y juntos forman una sola persona. Se les separó a la fuerza al nacer. Son los dos lados de la naturaleza del hombre. Uno de ellos es condescendiente, dulce y sin iniciativa; el otro es dinámico y rebelde. Juntos logran cualquier propósito que emprendan y su poder es tan grande que sobrepasan los límites al matar a uno de los cuatro animales que sostienen la tierra. Entonces merecen la muerte. Es el tema del sacrificio o muerte del héroe como curación necesaria de su *hybris*, el orgullo que se ha sobrepasado a sí mismo.

Los rituales que se realizan son un intento de incorporar estas estructuras arquetípicas en el aquí y ahora, poner esa forma de energía en relación con la biografía personal. Para sintonizar con lo más profundo de la experiencia humana en la que *el aquí* toca el cosmos y *el ahora* toca eternidad, el rito usa del movimiento y la postura como vehículos para que el arquetipo se haga relevante. Muchas prácticas meditativas están basadas en el descubrimiento de que determinada postura corporal, libera el sentimiento o la actitud expresados por la postura. Esto ya lo sabía el teatro griego pero quizá sea MEYERHOLD con su biomecánica quien lo ha estudiado más a fondo en el teatro moderno.

Desde una perspectiva comunicacional, el antropólogo BATESON, explica el mito y el arquetipo diciendo que el ser vivo piensa en términos de historias, que serían pequeños complejos o nudos de experiencia con esa especie de conexión que nosotros llamamos *relevancia*. El proceso evolutivo de la mente desde la primitiva anémona marina hasta el hombre, queda almacenado en la memoria como *historias*. Este *archivo de historias evolutivas* o inconsciente colectivo debe de estar

absolutamente ligado a lo corporal, al movimiento potencial, al metabolismo, al tono del sistema neuromuscular y visceral y a la propia estructura genética. Las estructuras mitológicas tienen el poder de ordenar el proceso vital de los individuos de acuerdo con la selección natural de las especies. ¿Qué ocurre en la civilización griega con estos arquetipos? ¿Cómo trata la cultura griega estas *historias* de valor evolutivo?

Toda la parafernalia de la mitología griega está sociológicamente condicionada por la transformación definitiva de la cultura occidental desde el matriarcado al patriarcado. Pero los mitos cobran en Grecia una significación más evidente. Los *Dioses Griegos* son *potencialidades humanas proyectadas fuera*. En el templo de Apolo meditaban sobre la potencialidad del razonamiento. En el templo de Dionisio meditaban y llegaban a ser uno con los poderes orgiásticos. Aprendían así a diferenciar sus facultades.

En un primer momento, los Dioses aparecen como imágenes de los eventos cosmológicos, como la creación del universo, la luz y el sonido. Son memorias de la transformación de la materia inerte en materia viva. Después toman formas animales y ya en la cultura egipcia tienen cuerpos humanos con cabezas de animales. En muchos sentidos, los Dioses son un espejo tanto del desarrollo filogenético como del ontogenético. En Grecia los Dioses tienen ya forma humana y experimentan todos los problemas y aspectos de la vida del hombre que se hace cada vez más compleja. En la mitología patriarcal Judeocristiana, Dios se hace hombre y el templo para experimentar las potencialidades humanas es el propio cuerpo. En el templo de Apolo el griego contemplaba una imagen de un cuerpo humano proporcionado y esbelto tocando el harpa. La escena era completada por otros elementos plásticos y sonoros que producían una sensación de orden lógico. *La escena facilitaba la proyección del propio sentimiento* de orden. Estas potencialidades inmortales del ser humano se ponían en interacción con los límites mortales de la individualidad (el *stress* de la supervivencia).

*El teatro griego* trata de esta interacción entre las potencialidades de la experiencia humana- los dioses inmortales y la lucha

por una mayor diferenciación del ego con sus límites mortales. Así el proceso se mueve desde el Templo, desde la contemplación del arquetipo proyectado, al teatro donde el arquetipo era experimentado en relación dinámica con un ser humano, el actor que usando de una técnica reunía empáticamente en sí mismo las proyecciones de los espectadores. El ser humano encuentra efectivo el dramatizar lo proyectado en el otro. Jugando esos roles e interactuando con ellos es capaz de experimentar en su ser el poder del monstruo que aparecía tan terrible o el del amante que aparecía tan magnífico. Es evidente que la catarsis del público y la del actor tiene componentes distintos en lo que a descarga motora se refiere.

El espectador descargará motoramente con otras actividades separadas como la danza o el deporte y será ésta una descarga ordenada ya hacia el concepto de rendimiento. El griego conoce el poder del arquetipo y lo usa en su cultura para asentar un tipo de sociedad determinado. Al teatro entonces se le confiere la función de vivir el arquetipo mitológico de forma consciente, para impedir que el arquetipo nos viva inconscientemente, Y seamos sus eternas víctimas. Un paso más allá en estas líneas, lo dará el teatro moderno para el que lo que menos importa es «quien da la réplica a quien». El otro no sería sino una energía propia proyectada fuera y que a través del drama el uno tiene que reintroyectar de nuevo. Este proceso evidentemente es distinto si se trata del nivel actor-actor o del nivel actor-espectador. FILÓN de Alejandría ya usaba el término Arquetipo referido a la *Imago Dei* en el hombre. El término fue usado por Dionisio el Areopagita y se encuentra en textos alquímicos o en el *Corpus Hermeticum*. Los arquetipos señalaban unas vías determinadas a toda la actividad de la fantasía. LEVISTRAUSS descubre un afán por el conocimiento objetivo en el pensamiento primitivo analógico. El estudio estructural de la función mitopoyética muestra que hay un orden lógico en las aparentemente fantásticas producciones míticas primitivas. Lo propio del pensamiento mítico sería la elaboración de conjuntos estructurados utilizando residuos de la historia del individuo y la sociedad. Las imágenes significantes, los materiales del mito

han servido ya, pero pueden servir de nuevo, según una nueva lógica para un uso diferente. Para LEVI-STRAUSS, el pensamiento mítico seguirá el movimiento tesis-antítesis-síntesis, en una espiral dialéctica. Sería una estructura que media contradicciones.

La interacción entre mito y vida equivale a la relación entre pensamiento simbólico y realidad social. MERLEAU-PONTY sin embargo llega a rechazar la ruptura entre lo real y lo imaginario diciendo que incluso en nuestras relaciones vigiles, las cosas y los demás están presentes para nosotros como sueños o mitos. El teatro trataría de explicitar lo imaginario separándolo de lo real, en un intento de responder a la cada vez mayor necesidad de un consenso social sobre lo que es real y lo que no lo es. Hay sin duda una convergencia entre el juego dramático y el sueño puesto que en ambos la asimilación se efectúa a través de la repetición del acontecimiento vivido.

Para apreciar mejor el valor económico del mito, veamos ahora los mitos de un grupo microsocial ampliamente representado en el teatro: veamos qué son los mitos familiares. Antes que nada quiero recordar un experimento etológico realizado en Japón. Les enterraban batatas en la arena de la playa a los monos. Estos no podían comerlas cuando las encontraban al hallarse llenas de tierra. Casualmente un día jugando con una batata llena de arena, una mona la deja caer en el agua del río y al volverla a coger comprueba que está limpia y la puede comer. Pues bien, esta información biológicamente adoptativa es comunicada al resto de la manada pero el hecho relevante consiste en que tan sólo los monos tan o más jóvenes que ella pueden aprender la nueva conducta. Los monos viejos son incapaces de recibir esa información. Es evidente que debido a los esquemas de experiencia aprendidos, tienen una percepción diferente y asentada de tal manera que condiciona la recepción de mensajes nuevos. Tendrían sus propios mitos y se resistirían a admitir que éstos hubiesen perdido su valor económico al cambiar la situación ambiental. Para los monos jóvenes es evidente el valor de este nuevo mito del lavado de la batata.

Pues bien, los mitos familiares tienen también ese valor adaptativo o económico. Pro-

mueven rituales y áreas pacíficas de acuerdo automático al ser compartidos sin discusión. Son verdaderos programas de acción que borran todo pensamiento o elaboración posterior. El mito familiar establece ciertas reglas ocultas al adscribir a cada miembro un rol y un contrarol oculto. Sería así expresión de unas representaciones colectivas típicas de una determinada familia. ¿Cómo trata el teatro estos mitos familiares? El mito está dentro de la estructura. Son reglas determinantes difíciles de visualizar o formular. Impide la metacomunicación. El teatro al poner fuera el mito hace posible su observación. El teatro clásico naturalista evoca el mito y lo reafirma en su valor económico. No lo desmadeja, no produce en el espectador un conocimiento de las reglas ocultas del mito. El espectador no puede si no inferir de forma proyectiva en función de sus propias creencias y expectativas, y la misma obra teatral reafirmará a unos y otros espectadores en sus respectivos roles familiares sin darles la posibilidad de descubrir el contrarol oculto. El teatro clásico naturalista establece de nuevo el mito que tiene valor económico para la sociedad que lo auspicia. Lo mismo ocurriría con el cine americano de la escuela del Actor's Studio. ARISTÓTELES, HAMLET y MARLON BRANDO representan un teatro que reivindica un Yo sólido y productivo como lo requiere el sistema establecido. Trata lo visual como adorno. Esto puede verse bien en el teatro de GALA o de BENAVENTE. Reafirma pues la imposibilidad de matar al Padre de la ley. Juega a transgredir hasta un punto en que cambia todo para reinstaurar la ley, el mito normativo. ¿Sería necesario un teatro que provocara la desnudez de estos mitos familiares haciendo que nos mostraran claramente esas paradojas relacionales, lo que independientemente de creencias y expectativas favorecería la posibilidad de metacomunicación? Ese teatro siempre ha existido en cada época en mayor o menor grado dependiendo de las necesidades de estancamiento o cambio de la sociedad. Sería siempre el Teatro de Vanguardia el que devuelve en feed-back, los deseos de progresar, es decir, de transformar los mitos que están fallando en su valor económico, y trata de mostrar los nuevos mitos de cada generación que evoluciona nuevamen-

te. Pero como vivimos en el experimento etológico, un mensaje más nuevo tiene más información y por tanto es más difícil de entender sobre todo por las generaciones adultas. Así hoy en día el teatro de vanguardia utiliza lo visual, lo corporal como explicitador del lenguaje oculto y aún más allá se da cuenta que el único verdadero modo de entender el mito tanto individual como familiar, es a través de la postura y la descarga motora. Y por eso procura que el espectador participe conscientemente con su cuerpo en el juego de roles y contra-roles ocultos que se propone. Asistimos también hoy una mayor necesidad del público en general por practicar alguna disciplina dramática en amplio sentido, que incluiría tanto la expresión corporal tan en boga en nuestros días como la danza o las disciplinas orientales. Hay una necesidad cada vez mayor en nuestra alienada sociedad, de corporizar las estructuras mitológicas que nos condicionan, para que entendiendo la trama oculta, poder escapar de la neurosis de la vida cotidiana. Es en este sentido que todo aquel que tenga un poder decisorio en el sistema teatral de un país debe tener en cuenta la necesidad de un equilibrio entre el teatro clásico normativo-conservador y el teatro de vanguardia normativo-progresista. Es importante ver este sentido evolutivo del mito y la necesidad de desmenuzarlo para hacer lo consciente y comprobar su validez o des fase con la situación, porque como dice LEVI-STRAUSS, un modelo mítico contradicho por la experiencia no desaparece sin más, ni siquiera sufre un cambio que pudiera acercarlo más a esa experiencia, simplemente vive su vida. El teatro tiene un importante papel que jugar en esto, porque el mito desfasado y no equilibrado conscientemente, proyecta sus esquemas perceptivos y fantásticos sobre el discurso lógico dándole aspecto de ilógico y deficitario.

Veamos ahora el problema de la transgresión en el arte teatral.

#### EL TEATRO ANTE LA NECESIDAD DE TRANSGREDIR

Desde el establecimiento de las primeras normas sociales, aparece el castigo por el que-

brantamiento de estos tabúes. Primero en el rito, y posteriormente en otras manifestaciones artísticas vemos plasmada esta voluntad indomable de transgredir la norma. Esta *voluntad de transgredir* tiene un sentido y un origen. Su *sentido* sería la mayor conciencia de un yo individual. En el momento en que alguien se salta un semáforo en rojo, y mira hacia atrás por el espejo retrovisor y ve a los otros como aceptan la norma, su ego crece en sensación de distinción e individualidad. Este es el sentido de la hipocresía social. Sólo se puede llegar a las más altas cotas de poder personal, al ideal del yo, transgrediendo una norma que se sanciona para los otros pero no para uno mismo.

En cuanto al *origen* de esta voluntad de transgredir, lo explica el psicoanálisis por el equilibrio de fuerzas entre la necesidad y la represión por la ley paterna de esa necesidad. Surge así el deseo que no es otra cosa que un intento de llevar a cabo la necesidad en contra de lo que la ley socializadora impone. En el deseo hay una latencia y en ella la posibilidad de expresar mediante el arte esa necesidad insatisfecha.

Para PIAGET, el juego tiene gran importancia formativa. *El juego socializa e impone normas muchas veces a través de la representación de personajes*. El niño se identifica con estos personajes e investiga sus relaciones con los otros. La interrelación se convierte en un espejo en el que cada uno encuentra su propia imagen mientras encuentra la de los demás. El *juego* comienza siendo una conducta asimilativa y luego, por inhibición del componente motor (a causa de la represión), queda *lafantasia* como un juego internalizado, que permite al niño asimilar, adaptarse y transgredir la norma al mismo tiempo. Ya el niño, en sus ficciones, muestra claro interés por expresarse a otro con carácter intencional y afectivo. La descarga motora espontánea del niño cuando juega, va siendo reprimida por la ley paterna. Al *adulto* sólo le quedan dos posibilidades de transgredir esa ley y expresarse totalmente buscando la gratificación emocional y desiderativa: la fantasía creadora que se expresa mediante las artes o la locura como intento abortado de transgresión eficaz. La *fantasia* no es como el pensamiento intencional dirigido a fines,

no se rige por signos lógicos, sino más bien por signos míticos o mágicos dirigidos a la imaginación. En la *locura*, alrededor de los signos mágicos se instaura un delirio interpretativo al fracasar la fantasía en su intento de expresión. *En el teatro, el signo mágico puede ser actuado imaginativa mente, con la transgresión que toda fantasma lleva implícita, sin entrar en abierto conflicto con lo real*. en el teatro, la fantasía permanece en su contexto separada de la resolución de problemas. En el teatro la fantasía deviene juego (con su descarga motora) y creación artística.

Ahora bien, el *juego teatral* es también un juego normativo. Los personajes o roles del juego teatral imponen normas al ser representados como sucedía en el juego infantil. El autor como emisor de significados; el director que elabora el mensaje; el actor y escenógrafo como vehículos de transmisión del mensaje y el público como receptor y reemisor crítico del mensaje. Así, el teatro moderno usa su fantasía para transgredir incluso estos porcentajes o roles técnicos teatrales. Animado el creador moderno a encontrar nuevas formas simbólicas de transgresión, crea, dirige y actúa de forma colectiva o intercambia los roles técnicos o los sitúa en una misma persona. Para el teatro moderno, el transgredir los tabúes sociales le lleva en última instancia a replantearse a fondo el valor normativo del teatro en una especie de añoranza del juego espontáneo infantil.

En el *juego simbólico*, al *compartir los significantes*, se acrecienta la sensación de pertenencia de la que tan necesitado está el hombre de la sociedad urbana. Por ello el juego simbólico responde a las necesidades del yo, transforma lo real por asimilación a esas necesidades. Los objetos que utiliza en el juego reclaman en él las representaciones sensoriomotrices obtenidos en sus propias experiencias de placer. En ese sentido, todo juego simbólico-artístico transgrede las normas de la sociedad de rendimientos y reivindica con su fantasía la vuelta a la sociedad disfrutadora de placer.

El *teatro* que patrocina determinada sociedad, el teatro oficial, tiene una función de *integración cultural*. Para ello, da cabida en los temas que trata y en como los trata a los universales y a las especialidades de esa cultura

dejando *marginadas a las alternativas*. Cuando menor es la proporción de alternativas, mayor es el grado de integración cultural. Esta situación responde a una determinada *actitud*. La actitud es una preparación específica para la acción e implica una relación sujeto-objeto determinada. Una actitud convierte en similares o equivalentes la totalidad de un conjunto de estímulos o situaciones. La actitud está cargada de afectividad; es actitud a favor o en contra. Las actitudes se adquieren. La *conformidad social* es la formación de actitudes adecuadas a los valores y normas sociales tipo. El teatro oficial juega un importante papel en la adquisición de actitudes. En cuanto al grado de relación con el objeto consciente, la *actitud* se opone al *deseo* (decimos: «actitud con respecto a . . .», «deseo de . . .»). El primer tipo de intencionalidad es más pasivo, el segundo es más directivo. En cuanto al horizonte temporal, la actitud como plan o expectativa se inscribe en el futuro mientras que el impulso coincide con el presente.

El teatro moderno se rebela contra su papel de transmisor de actitudes al que ha sido confinado por las necesidades de integración cultural de la sociedad de rendimientos. El concepto aristotélico de catarsis, la condena sin apelación por san Agustín en la *Ciudad de Dios* y la de santo Tomás de Aquino en la *Suma Teológica* subrayan el carácter de gravedad del teatro, como si se tratara de una verdadera transgresión. La paradoja del teatro perturba al hombre y el hombre de teatro se pregunta hoy más que nunca: ¿qué es esa ficción que querría pesar sobre lo real y cambiar la vida? El *teatro moderno* está indisolublemente comprometido con la participación más activa del espectador a fin de recuperar su verdadero papel de depurador de las pasiones. Y lo hace favoreciendo la *identificación* para modificar las respuestas preestablecidas del espectador instándole a que se plantee esta operación mental: «si el modelo se expresa de esta manera y es *tolerado*, entonces yo también puedo». El espectador es instado a actuar porque las operaciones mentales necesitan un sostenimiento por parte del medio, de modo que toda acción mental relativa al mundo físico se puede verificar tan sólo mediante una acción física en aquél.

Contra ese intento se levantan las barreras de la represión, los tabúes sociales, y la permanencia en el rol. Desde un punto de vista REICHIANO, lo que el teatro moderno auspiciaría sería la movilización de las rigideces caracterológicas al incitar a una acción neuromuscular del espectador que inevitablemente conlleva la transgresión de una norma. En el *Living Theatre* se quebrantan todos los tabúes. En su montaje *Connection* se pretendía demostrar que todos tenemos necesidad de una droga y que el drogadicto es un chivo expiatorio de los errores en los que todos tenemos nuestra aportación. Quebrantar los tabúes es también mostrarse desnudo delante del público para animar a los espectadores a que hagan lo mismo. «Tóquense, tóquense. Sí, ustedes dos, los de la cuarta fila, tóquense», podía oírse en un espectáculo teatral moderno. Las propias inhibiciones entre los actores son demolidas, dentro de una práctica que se asemeja mucho a las técnicas psicodramáticas. Cada actor es un día sujeto, y otro día una de las fuerzas que atacan al sujeto mediante gritos, contactos y caricias al sexo del actor-cobaya. Algunos directores de escena modernos presentan visiones deformantes, de pesadilla, obscenas. Nada queda oculto, ni lo sórdido ni lo erótico. Con la transgresión de los últimos tabúes se actúa, dicen, sin tener que realizar complicados despliegues. *Bread and Puppets* en su obra *Fire*, logra un ritmo ralentizado y una simplicidad tal que nos permite recuperar una dimensión distinta del ritual, un reparto entre los hombres de una misma reflexión sobre nuestra responsabilidad colectiva. El propio psicoanálisis, que en la vertiente del *Actor's Studio* es utilizado para crear un actor individual que trabaja por un Yo fuerte ideal, es usado también para reinterpretar los conflictos de las obras clásicas como el Complejo de Edipo en Hamlet o el actor que interpretando a Yago enamorado de Otelo, lo besa en la boca ante la indignación del público y actores. Los recursos técnicos se basan en un hiperrealismo, como en el caso del actor que interpretando a un condenado a muerte se orina ostensiblemente en el momento de ser llevado desnudo al cadalso. Los actores modernos usan la relajación, porque distenderse es también una forma de olvidar las normas estrictas de la delicadeza

que nos han sido inculcadas desde la infancia.

Cabría preguntarse así, por la necesidad de un *Teatro de Participación* que armonizara los deseos de transgresión con las necesidades expresivas dramáticas del ser humano, en un intento de acabar con la tiranía de la prohibición del *acting-out*, como pauta de integración social. El concepto de *Espacio Escénico* se hace más libre en este teatro, tal como explica RICHARD SCHECHNER en su libro: *Seis axiomas sobre el teatro y el espacio que lo rodea*. El espectador puede proponer otros espacios y utiliza con el actor todo el espacio disponible con su orden accidental de lugar hallado. Se le deja libertad para situarse en el espacio, se le conmina a *encontrar su lugar*. El concepto de Tempo evita pre-conceptos que hacen que el director encasille a un actor. Ahora se hace hincapié en el Tempo de Grupo o ritmo interno que crea atmósferas en el aquí y ahora. Para ello el espectador se ve obligado a introducirse en la escena y percibir el ritmo con su propio cuerpo al ser conminado a dar palmas o a cambiar apresuradamente de ubicación. *El actor moderno acciona, pero no trata de hacer algo bello para evitar as! el temor del espectador a ser coherente con un orden estético que está lejos de sus necesidades expresivas*. Este nuevo teatro trataría de crear un trabajo libre y espontáneo. Para ello crea condiciones de libertad sin que las mismas comprometan la fluidez de la dinámica grupal. Como el clown, el actor, aprovecha cualquier posible acción a suceso imprevisto para dinamizar aún más la trama de lo que quiere que se comunique. *Para este nuevo teatro tanto actores como espectadores deben comprender que planear su libertad es una manera de acercarse creativamente a una propuesta de trabajo donde la constante estímulo-respuesta es una regla del juego*. En esta dinámica pueden alcanzarse *momentos de caos*. El poder valorar como positiva esa situación manifiestamente caótica será una impresión subjetiva que dependerá de la comunicación que se haya alcanzado en ese momento entre actores y espectadores.

Las formas más actuales de teatro anticonvencional tienen su génesis en aquel teatro ilegal, combatido y limitado por los empresarios de la escena oficial e instalada, que en

el siglo XVIII se instala en las ferias con sus óperas cómicas, sus melodramas y sus saltimbanquis. Estos espectáculos marginados prescindían de la parte literaria y le daban al cuerpo un valor principal en la expresión. Hoy se habla del *teatro vivo*, que utiliza el gesto mímico como vehículo principal de transmisión. El actor tiene sobre todo unas propiedades visuales y cinéticas. Esto se relaciona con el postulado de ARTAUD: «El teatro consiste en una cierta manera de amueblar y animar el aire del escenario».

Del teatro oriental, del abandono a los ritmos y a las gestos codificados, toma el nuevo teatro occidental muchas cosas. La danza de Shiva, por ejemplo, está destinada a facilitar la evolución en los planos ético y espiritual, a percibir de un modo sano los bienes materiales, a satisfacer los sentidos, a librarse al deseo. Pero la división entre actores y espectadores permanece aún hoy en teatros tan modernos como el de GROTOWSKI que afirma que «el actor artista alcanza tal grado de perfección al término de su trabajo rigurosamente preparado, que no es cuestión de permitir que los espectadores perturben la ordenación del espectáculo con su inexperiencia y su indisciplina. El destino del espectador es no ser actor». ¿Qué dará respuesta a la necesidad de actuar del espectador, a su sentimiento de protagonista, a su identificación masiva en un instante que le pide llevar a cabo una acción?; ¿significa auspiciar esta participación una transgresión de los roles técnicos teatrales?; ¿es eso deseable? Todas estas preguntas quedan todavía hoy sin respuesta.

En cualquier caso, quizás puedan ayudarnos algunas consideraciones sobre *la creatividad de los grupos*. Ya se ha señalado la relación entre sistemas de información abiertos y producción creativa o de pensamiento divergentes. FAUCHEUX y MOSCOVICI demuestran que *entre la naturaleza de la tarea, la estructura de las comunicaciones en el grupo y su capacidad para resolver un determinado problema*, existen relaciones unívocas. Las pruebas utilizadas son las *figuras de Euler* en las que los miembros del grupo sólo pueden colaborar eficazmente si adoptan la misma estrategia y tienen un análisis y un método comunes al tratarse de estructuras lógicas di-

gitales, y los *Árboles de Riguet*, en el que los miembros del grupo pueden buscar de forma relativamente independiente las diversas combinaciones posibles de una estructura plástica de tipo analógico, siempre y cuando confronten luego sus hallazgos con objeto de poner en común su producción y eliminar las repeticiones. Esta última prueba sería representativa del trabajo que enfrenta un grupo teatral con la estructura plástica de una creación dramática. Se demostró que los grupos no centralizados (sin líder) resolvían mejor los árboles de RIGUET, y viceversa, que los grupos centralizados resolvían éstos peor y mejor las figuras de EULER. Y, además, que para resolver los árboles de RIGUET, los grupos no centralizados adoptaban una organización espontánea en base a la circulación de información dando lugar a *un creador* que emitía el mayor número de informaciones y recibía y emitía el menor número de críticas; un *organizador* que era el principal receptor de información y de aprobación y el que menos información emitía; y *los demás* que emitían más información que el organizador pero menos que el creador y emitían el mayor número de críticas y aprobaciones. Como *conclusiones* puede decirse que para las tareas creativas, donde el sistema de información es abierto funcionan mejor los grupos no centralizados, los cuales tienden a organizarse funcionalmente como se ha visto. Tener esto en cuenta puede servir para comprender mejor el por qué de las *creaciones colectivas* y la transgresión de la estructura centralizada de roles técnicos que se ve en los grupos de teatro de vanguardia contemporáneos.

Veamos ahora las relaciones del teatro con la locura.

## LA ACTUACIÓN DE LA LOCURA

El último premio Nobel de Medicina ha sido concedido conjuntamente a tres investigadores que han concretado lo que hace tiempo se suponía: cada *hemisferio cerebral* funciona independientemente pero en estrecha relación. El hemisferio dominante tendría a su cargo las funciones lógicas y psicomotoras finas así como la coordinación de imágenes y sonidos de cara a la acción motriz. La

palabra escrita, oída y hablada, también estaría a cargo de este hemisferio. El aprendizaje lógico de actividades psicomotoras complicadas y de sistemas de cálculo y lenguaje conforman esta dominancia de hemisferio. El hemisferio no dominante recibe conexiones del hemisferio dominante que le mantienen informado de la actividad lógica-simbólica y de la preparación de acciones en el tiempo, del deseo de ser. Pero este hemisferio tiene su propio sistema de conocimiento de la realidad, que estaría basado en imágenes plásticas o gestalts parecidas a las de los sueños, con impresiones sonoras asociadas y sin un ordenamiento lógico formal, sino más bien analógico. Diversos experimentos demuestran que la memoria musical interna y externa se sitúan en este hemisferio, así como otras actividades de tipo fantástico, analógico, simbólico y creativo. ¿Qué nos puede decir esto? Una hipótesis interesante es la de pensar que realmente tenemos dos cerebros, dos procesos mentales simultáneos que podrían asimilarse a lo que FREUD llamó el proceso primario, responsable de impulsos, sueños y creaciones y que funciona sobre todo por imágenes afectivamente cargadas y otro, el proceso secundario, responsable de planes, deseos, operaciones lógicas y pensamiento vigi!. Tendríamos pues un cerebro inconsciente y otro consciente. Y parece ser que el hemisferio que conlleva una actividad inconsciente también se dedica a ese manejo de símbolos analógicos que llamamos arte. Este inconsciente se expresa de forma directa y total en los estados de locura así como en los sueños. Parece que hubiera pues una conexión entre creación artística, sueño y locura, como estados del ser en los que lo inconsciente encontrara su expresión. Sería este inconsciente un resto de un modo de conocer los fenómenos más arcaicos.

JUNG nos explica muy bien la relación de este inconsciente con los símbolos: «Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva «identidad inconsciente» con los fenómenos naturales. Éstos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas. El trueno ya no es la voz encolerizada



de un Dios, ni el rayo su proyectil vengador. Ningún río contiene espíritus, ni el árbol es el principio vital del hombre, ninguna serpiente es la encarnación de la sabiduría, ni es la gruta de una montaña la guarida de un demonio. Ya no se oyen voces salidas de las piedras, las plantas ni los animales, ni el hombre habla con ellos creyendo que le pueden oír. Su contacto con la naturaleza ha desaparecido, y con él se fue la profunda fuerza emotiva que proporcionaban estas relaciones simbólicas». Cualquiera persona que hoy en día hablase con las piedras y los pájaros sería tachado de loco. El hombre primitivo, que vive en una situación de absoluta crueldad luchando por la supervivencia, necesita de esta identidad inconsciente con animales y plantas para su seguridad. Proyecta en los objetos su necesidad de pertenencia y establece mágicas alianzas. El hombre actual ha alcanzado una mayor individualidad y no necesita conscientemente de su pasado. Pero este pasado, esta crueldad y esta necesidad de identidad con los fenómenos viajan soterradamente para irrumpir violentamente en forma de sueños, arte, agresividad y locura. El mito puede entonces posesionarse de un hombre y convertirle en alguien más que en un idiota que toma parte en un cuento contado por otro idiota. Como dice el Fausto de GOETHE, «En el principio fue la acción», y los pensamientos son un invento relativamente tardío.

Incluso es concebible que los primitivos orígenes de la capacidad del hombre para reflexionar procedan de violentos entrechocamientos emotivos. Un ejemplo de esto sería el del bosquimano que en un momento de cólera y decepción por no conseguir pescar algún pez, estrangula a su hijo único y luego se siente presa de inmenso arrepentimiento cuando coge en sus brazos el cuerpecillo muerto; ese hombre recordará para siempre ese momento de dolor. La vivacidad y concreción de esta imagen permiten al hombre relacionarse con ella como representativa del poder abrumador que hay en él. Lo teme y busca el modo de propiciarle con sacrificios y ritos; en este sentido es en el que debemos entender las propuestas del teatro de la *crueldad* que hace ANTONIN ARTAUD y de la que son hijos muchos hombres de teatro contem-

poráneos. Dice ARTAUD: «Todo mi inconsciente me domina con impulsos que vienen del fondo de mis rabias nerviosas y del remolino de mi sangre. Imágenes apremiantes y rápidas que no le pronuncian a mi mente más que palabras coléricas o de odio ciego; pero que pasan como relámpagos o cuchillos por un cielo atascado». ¿De dónde viene esa rabia nerviosa? Recuerda a la de aquel niño intentando acariciar a una gatita y al ver que ésta no se lo permitía, la persiguió con agresividad destruyéndolo todo a su paso. Su madre le dio una terrible paliza. *La desesperación de sentirse rechazado y la incapacidad para demostrar que no se tenía intención de hacer daño, lleva a la violencia*. El hombre pierde el tiempo acumulando agresividad mientras espera un encuentro que no se produce. Entonces puede producir máquinas, pensar ideas o crear arte. Pero si empieza a reconocer en sí mismo el dolor de ese noencuentro, puede elegir la locura como última vía de escape como si pronunciara la frase «De perdidos, al río». Y algo así le sucede a ANTONIN ARTAUD, paradigma de la locura en el arte. Él conserva siempre su lucidez. Es más, su increíble lucidez le lleva a elegir la locura. Dice ARTAUD en sus fragmentos de un diario del infierno: «Yo me enseñé a ignorar, mediante una falsa sugestión, este dolor plantado en mí como una cuña, en el centro de mí más pura realidad, en el sitio de la sensibilidad donde se reúnen los dos mundos del cuerpo y la mente. Durante el minuto que dura la iluminación de una mentira, me fabrico un pensamiento de evasión, me echo sobre la falsa pista que me indica mi sangre. Le cierro los ojos a mi inteligencia y, dejando que lo no formulado hable en mí, me hago la ilusión de un sistema cuyos términos ignoro. Pero de este minuto de error me queda el sentimiento de haberle arrebatado algo real a lo desconocido. Yo creo en las conjuraciones espontáneas. No puede ser que no encuentre un día una verdad por las rutas a donde me arrastra mi sangre». «Me gana la parálisis hasta en mis últimos impulsos estoy castrado», dice luego. Ante la imposibilidad de ser, la posibilidad de renunciar a ser, se yergue atractiva. Y el deseo de transgredir límites puede llevar a ese corredor sin retorno de la locura.

El mito de *Eras y Psique* es tratado ampliamente por el teatro de todos los tiempos, y viaja soterrado en cada uno de nosotros. Psique es tan atractiva que se convierte en rival de Afrodita. Psique busca afanosamente a Eros, el hijo de Afrodita, y se lo arrebató como en el mito del adolescente disputado del *Sueño de una noche de verano* de SHAKESPEARE. Es la mente humana en busca de su potencia total, como en las técnicas mágicas y tántricas de retención seminal. Afrodita, el amor natural e instintivo, monta en cólera y se vengó de la audacia megalomaniaca de Psique poniéndola en las manos de sus sirvientes, el conflicto y la pena y le hace resolver cuatro tareas aparentemente imposibles. Fracasada al final de cada tarea Psique quiere suicidarse. En nuestra sociedad, Psique está fijado a la ordenabilidad de las cosas y siente angustia por su alta exigencia para con su propio rendimiento. La mente del artista del teatro, no escapa a este mito. Ni tampoco escapa a ello, el moderno artista de teatro en su intento de transgredir. La desesperada búsqueda de la liberación de los instintos, los bruscos intentos de ahogar la represión no consiguen reconciliar a Psique y a Afrodita. Porque hacerle caso a nuestro cuerpo natural implica una muerte para el ego. Y eso es lo que el artista como tal no puede tolerar. Quizás en estos momentos, no se trata de continuar buscando a *Eras* para engendrar mayor *placer* permitiendo que el mito nos viva. El teatro puede ayudar a la psique a vivir corporalmente cada personaje del mito, y en esto si son de alabar los esfuerzos de ciertas tendencias actuales en teatro, a fin de que el hombre que participa en el suceso teatral se de cuenta de cual es su *posición dentro de la estructura mito lógica*, paso previo para poder elegir otra *posición o postura*. Postura, porque investigaciones de las escuelas Reichiana, Gestáltica y de otras de menor difusión, demuestran que la posición en una determinada situación está ligada estrechamente a lo corporal, a la postura. Asimismo, la práctica del *Psicodrama* nos enseña que una de las experiencias claves que permite el teatro es la de *dramatizar «el otro proyectado» y volver así a ser dueño de las potencialidades proyectadas fuera que nosotros llamamos el otro*. Ya no se trataría en el drama de quien

da la réplica a quien. Protagonista y antagonista intercambian sus papeles e incluso interpretan los de las fuerzas que los hacen entrar en conflicto dramático. Tenemos entonces al menos *dos teatros*: uno que responde a las necesidades de identificación del yo, que juega y reparte roles, y otro teatro que trata de experimentar todas las posiciones o posturas de los diferentes roles de la estructura dramática desarrollada pero sin identificarse con ninguno. Este último es el rol del loco en las cartas del Tarot; y lo es, porque el poder ordenador de los arquetipos mitológicos que reviven en los personajes del teatro sólo se alcanza cuando es puesto en contacto directo con la realidad concreta del aquí y del ahora. En el otro extremo una identificación absoluta con el arquetipo también puede llevar a la locura como en los casos de la neurosis histriónica del actor, o en el loco que cree ser Napoleón. El teatro y el cine oficial de nuestros días responden a una necesidad de darle una identidad definida al otro para poder obtener yo así la identidad complementaria. El teatro de *vanguardia* quiere recuperar del ritual ese actor que tan sólo es una presencia y una potencia: «Yo puedo ser ... , pero no soy» le dice al público. La situación de crisis que vive la civilización, y a la que el teatro no debe sustraerse, nos indica la necesidad de hacer un esfuerzo de hiper-conciencia para transformar las estructuras mitológicas que nos condicionan desde lo inconsciente. ¿Significa esta crisis un resurgimiento del principio femenino (del «ánima Jungiana») y un anuncio del fin del patriarcado? El teatro moderno se levanta contra la sociedad patriarcal y quiere hacer oír su voz *andrógina*. También el teatro moderno hace intentos por recuperar esa sensación de pertenencia que favorece la actividad lúdica en un grupo. Ese *entre* que se inscribe en el temblor de un tono, en el ámbito de un gesto y el sacudir con el estremecimiento de la revelación, se comunica en lo numinoso, que al final deviene en la palabra-figura, en la palabra de la poesía, a partir de la cual viven espiritualmente los amigos ahora en un sentido auténtica mente intersubjetivo, es decir, interpersonal. En la composición musical puede verse ese *entre* como origen tanto de lo rítmico como de lo tonal. Por eso, el teatro moderno quiere ha-

cer una obra que sea como un concierto, que siga una partitura. En Platón, es el espacio ese *entre*, a partir del cual el demiurgo permite surgir la constitución del mundo; en el Banquete Dionisiaco es el *entre* la atmósfera de Eros, a partir de la cual brotan las fuerzas creadoras.

A partir de ARTAUD se reivindica *lo negativo en el teatro*. Al hablarse de la influencia de lo negativo, el espacio vacío constituye propiamente la esencia de la plenitud de los recipientes como de la habitabilidad de la casa. ARTAUD quiere mostrarnos ese *entre* al decir: «La verdad de la vida está en la impulsividad de la materia. La mente del hombre está enferma *por entre los conceptos*. No se le pida que se satisfaga, pídale solamente que esté tranquila, que crea que ya halló su sitio. Pero sólo el loco está bien tranquilo». Pero se equivoca, pues no es entre los conceptos que la mente está enferma sino entre las mentes, entre los sujetos. Un momento condicionante para el desarrollo de las alteraciones psicóticas se puede reconocer en un proceso deficitario de ese contacto elemental. ARTAUD no encuentra al otro, está terriblemente solo. La opción del loco nace de la necesidad más amarga para convertirla en una vida más placentera. ARTAUD vuelve a decir: «Tengo para distanciarme de las críticas de los otros, la terrible distancia que me separa de mí mismo». Ese *teatro de la locura*, para poder ser considerado como tal, debe ser asindético (falta de lazos causales), metonímico (usa palabras e imágenes aproximadas, no precisas), superinclusivo, generalizan te, y falta de socialización. Tales son las características del pensamiento esquizofrénico. Ahora bien, a la luz del Psicoanálisis, un teatro que quisiera llamarse de la locura, tendría que presentar: falta de lógica, emplear imágenes y símbolos primitivos, suspensión de las categorías de espacio, tiempo, organización, causa y efecto y estar dominado por las pulsiones afectivas. Para la Teoría de la Comunicación, el teatro de la locura debería mostrar la internalización de la irracionalidad familiar o el aprendizaje en la familia de los estilos de comunicación y pensamiento anómalos, con fragmentación de la experiencia, dobles vínculos, etc. Según esta última formulación este teatro sería más bien un *teatro de la anti-*

*locura* pues permitiría penetrar en la estructura de relaciones en las que normalmente no puede penetrarse pues nosotros mismos estamos contenidos en ellas. Este teatro de la locura que hiciera explícitas las reglas ocultas de la comunicación familiar, podría evitar esa impenetrabilidad de los órganos de la percepción interpersonal, cuya ceguera inevitablemente lleva a conflictos para los cuales sólo dos motivos parecen posibles: locura y maldad.

Después de JACQUES-DELCROZE y ARTAUD.

GROTOWSKI pretende que el cuerpo del actor vuelva a ser la fuente de todas las posibilidades. Lucha contra las atrofias y los bloqueos provenientes de siglos de divorcio entre lo físico y lo mental. Algunos hombres de teatro moderno parecen luchar contra la locura de la vida cotidiana con un teatro que tiene visos de locura para el sistema establecido. Para EUGENIO BARBA, el comediante debe ser lúcido frente a la vida, mantener una actitud de afecto para con los demás, sentir deseos de cambiar la sociedad, interesarse en la vida del grupo, querer cambiar él mismo, tener presencia de ánimo. BARBA se interroga sobre la fraternidad, sobre la comunicación con los demás, en un mundo amenazado por la locura del apocalipsis atómico. Los espectáculos se elaboran a partir de improvisaciones sobre un tema dado y le parecen *locos* a un autor tradicional. Los desenlaces son ambiguos. BARBA analiza nuestra herencia cultural y se pregunta qué conviene transmitir a la generación que nos sigue. Para el Odin Theatre la ética es primordial. BARBA le dice al actor: «Sólo se puede preparar una vida nueva en las catacumbas. Éste es el lugar de quienes, en nuestra época, buscan un compromiso espiritual y no temen la confrontación difícil. Esto supone valor pues la mayoría de la gente no tiene necesidad de nosotros. Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo más recóndito de tu ser a través de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiere al pragmatismo cotidiano, cada representación puede ser la última, y tú debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los demás el balan-

ce de tus actos, tu testamento. Si el hecho de ser actor significa esto para ti, entonces nacerá un nuevo teatro; es decir, un nuevo modo de aprehender la tradición literaria. una nueva técnica. Entre tú y los hombres que acuden a verte por la noche, se establecerá una relación nueva, porque ellos tienen necesidad de ti». La crueldad ataca al hombre por todas partes. La vida de Abel no es más que una lenta crucifixión bajo la amenaza de Caín. La injusticia y el odio le oprimen. Ya no basta con decirle al espectador: reflexiona, cambia, haz cambiar el mundo. Ahora el actor debe replantearse su arte y ofrecer en holocausto su conocimiento de sí y su transformación. Para BARBA, este oficio impone tales exigencias que sólo unos pocos aguantan.

ANDRÉ DESRAMAUX aspira a tener un contacto con el público más sutil que la llamada participación. Quiere causar impresión, comunicar a través del soplo, favorecer la catarsis. Dice: «Los que son interesantes tienen un conflicto que expresar; buscan como yo el derecho a la palabra». El Living Theatre instaura el documental provocativo. En *Faustina* de P AUL GOODMAN una de las actrices increpaba al público: «Acabáis de presenciar un asesinato, ¿por qué no lo habéis impedido? Quieren producir un shock en el espectador y le niegan el menor pretexto para la ilusión. La profesión teatral les acusa de insuficiente formación, de gritar y revolcarse sin saber decir un texto, de que su historia impide la menor actitud crítica por parte del espectador. Pero el Living ha contribuido a barrer los tabúes y las vulgaridades y a devolver al público joven el deseo de ir al teatro. Sus ideas coinciden con las de ARTAUD: agredir al espectador, sumirle en un estado físico antes que darle explicaciones, provocarle para que participe en una improvisación colectiva, para que reaccione. Fraternidad y crueldad. Espectador hermano, no estás aquí para divertirme sino para protestar con nosotros contra la guerra y contra todos los crímenes de la sociedad de consumo. Está cerca del agit-prop pero sintiéndose ciudadano del mundo. HENRY HOWARD dice: «Procuramos que los arquetipos del subconsciente se depositen en la conciencia, comenzamos a utilizarlos, gobernamos nuestro cuerpo según los mensajes que recibimos del subconsciente». Usan

de la postura corporal para expresar hasta los elementos escenográficos. En un momento dado quieren abolir el pago de la entrada pero no pueden dejar de caer en la contradicción de un mundo regido por el dinero y se ven obligados a hacer cine para ganarse la vida.

ARTAUD decía: «El teatro comienza allí donde la palabra ya no basta». El actor de hoy debe estudiar a fondo los mecanismos de comunicación analógicos y manejar conscientemente los ritmos vocales y corporales. Y en esto tenía razón ARTAUD cuando se extasiaba ante el teatro *no japonés*. Ya en 1420 ZEAMI enseñaba esto: «Lo que se ve con el alma es la sustancia, lo que se ve con los ojos es el efecto secundario. Por consiguiente, el principiante ve el efecto secundario y lo imita. Esto es imitar desconociendo el principio del efecto secundario. El efecto secundario es por definición inimitable».

Muchos de los grupos jóvenes de teatro contemporáneo han heredado los planteamientos del *teatro expresionista* cuando reacciona contra el teatro naturalista. A primeros de siglo el teatro expresionista rompe con la sociedad que le oprime, se niega a dejarse atar por la familia, a observar las normas de la moral, del deber. Es nihilista y quiere sacar a la luz pública lo más profundo de su ser. El mundo está en él, lo proyecta en sus sueños. El dramaturgo expresionista busca en sí mismo sus temas y exterioriza sus fantasmas. Preludiando lo que serán las técnicas psicodramáticas, en su conflicto con el padre, la madre, la mujer, el héroe se expresa en voz alta rodeado de personajes secundarios que representan sus pensamientos y alucinaciones. Evoluciona en medio de una pesadilla que le ahoga, se debate para mostrar su angustia. El texto puede quedar reducido a frases cortas, a unas pocas palabras. Quiere descubrir al hombre en su aspecto más elevado, en el estado original y puro, estático, animado por una santa locura. YVAN GOLL usa del desdoblamiento de personajes en su obra *Matusalén o el eterno burgués* como hará más tarde el psicodrama. Tres actores interpretan un personaje: el Yo, vilmente real, es cínico y avaro, el Tú, como ser social, es patético, y el Él, como subconsciente obscuro, es sensual.

También es heredero el teatro loco de hoy en día de aquel teatro que se rebeló contra la

locura de su época como fue el teatro Dadá: insumisión a todo, rechazo de las coacciones intelectuales, de la lógica, del razonamiento, de lo trivial, regresión a la infancia. Era un movimiento exhibicionista sin disimulos, no usaba actores profesionales y lo que más buscaba era reunir en torno suyo a un público, actuar y hacer actuar a los demás.

ANTONIN ARTAUD es el paradigma de esta rebelión del teatro que trata de reencontrar el lugar que le corresponde. Sufre por no poder volver al juego infantil. Se siente invadido por el pensamiento lógico, se siente obligado a pensar en términos de realidad, y se rebela. Siente el arte como un sueño en el que es obligado a vivir el contenido latente a través de un contenido manifiesto que no es su expresión adecuada. Quiere regresar al simbolismo lúdico infantil, que como dice PIAGET, por la estructura propia de la organización mental del juego, o sea, por las características del pensamiento imaginario, es preconceptual y no deduce relaciones sino que las representa imaginando. ARTAUD vive en un sueño y, como dice SARTRE en su obra *Lo imaginario*, «en el sueño la conciencia no puede salir de la actitud imaginante, incapaz de percibir». Como en el cuento de *Alicia a través del espejo*, la paradoja hace presa de ARTAUD como de Alicia cuando Tweedledee le dice que el Rey Rojo sueña con ella y que es inútil que se preocupe por despertarlo, pues «cuando no eres más que una cosa de su sueño» nada de lo que intentes hacer en el sueño servirá para nada.

Si ARTAUD es un loco, debemos admitir que es un loco inteligente. Al tratar con locos inteligentes uno se siente tentado una y otra vez de llegar a la conclusión de que estarían en condiciones mucho mejores, mucho más normales, si de alguna manera pudieran reducir la agudeza de su pensamiento y aliviar así el efecto paralizante que tiene sobre sus acciones. El héroe troglodita de una novela de DOSTOIEWSKY dice: «Juro, caballeros, que ser demasiado consciente es una enfermedad, una verdadera y acabada enfermedad». En su *Nueva Carta sobre mi mismo*, ARTAUD dice: «Lo que me hace reír de los hombres es que no se imaginan que se les deshaga el agregado de su conciencia. Cualquiera que sea la operación mental a que se libren,

están seguros de su agregado. Ese agregado que rellena cada uno de los intersticios de sus más mínimas, de sus más insospechadas operaciones, sea cual sea el estadio de esclarecimiento y evolución en la mente al que esas operaciones hayan llegado». Ante estas consideraciones, ARTAUD sufre de parálisis, sufre de inercia. DOSTOIEWSKY también se plantea parecidas consideraciones a través del héroe troglodita de su novela: «... la inercia me dominaba. Ustedes saben que el fruto directo, legítimo, de la conciencia es la inercia, esto es, ese consciente estar sentado con las manos una encima de otra (...). Todas las personas *directas* y los hombres de acción son activos simplemente porque son limitados y estúpidos. Como consecuencia de su limitación toman las causas inmediatas y secundarias por las primarias y así se convencen con mayor rapidez y facilidad que otras personas de que han encontrado un fundamento infalible de su actividad, y su mente queda en paz y uno ya sabe que eso es lo principal. Para empezar a actuar, primero es necesario tener la mente tranquila, sin un solo rastro de duda. ¿Cómo puedo lograr que mi mente esté tranquila? ¿Dónde están las causas primarias a partir de las cuales he de construir? ¿Dónde están mis fundamentos? ¿Dónde he de conseguirlos? Me dedico a reflexionar y, siendo consecuente conmigo mismo, cada causa primaria de inmediato arrastra tras de sí otra más primaria, y así infinitamente. Tal es precisamente la esencia de toda suerte de conciencia y reflexión».

También Hamlet se cuestiona sobre ese divorcio de pensamiento y acción cuando dice: «Más, ya olvido bestial o flojo escrúpulo de pensar demasiado en el evento (pensar, que en cuatro partes dividido, una es prudencia y tres son cobardía), no sé como es que vivo todavía diciendo, "esto hay que hacer", puesto que tengo motivo y voluntad, fuerza y medios». ARTAUD no es prudente ni cobarde. El precio que tiene que pagar es su locura. Y en ella un contacto con lo imaginario pero con una conceptualización, con una organización de las imágenes y símbolos oníricos, en un universo significativo. Precisamente, y como dice LEV-STRAUSS, frente al pensamiento normal que sufre un déficit de significados, el pensamiento patológico dispone de una plétora de los

mismos. El delirio de ARTAUD es una comunicación significativa (incluso cuando no quiere comunicar algo, es comunicación). Pero una comunicación significativa donde no hay una unidad de significado entre emisor y receptor.

ARTAUD busca más allá de la palabra, la razón de la palabra y más allá del gesto, un mito. Para él, la puesta en escena es el teatro y quiere que cada noche suceda algo único que proporcione corporalmente algo, tanto al actor como al espectador. El teatro se convierte en una peligrosa terapéutica del alma. El cuerpo tiene un soplo y un grito. «El teatro es el estado, el lugar, el punto donde aprehender la anatomía humana y a través de ella sanar y regentar la vida», dice ARTAUD sintiéndose enfermo.

Esto nos acerca a la relación del teatro (de nuevo considerado como sistema) con otro sistema, el sistema de salud de una comunidad. El Chaman del Rito es también hechicero-médico. El *psicodrama* es heredero de esa función curativa que también cumplía la actividad dramática del hombre en el Ritual, así como lo son otras modernas técnicas de terapia médica en mayor o menor medida. En las tribus africanas de hoy en día cuando un individuo se vuelve extraño, separándose de las vivencias del grupo, dicen que «ha perdido el ritmo». Fijémonos en el significado tanto musical como dramático de la palabra ritmo que ellos emplean. Dado el caso, se prepara una ceremonia ritual en la que disfrazados, tocando y cantando música mientras bailan, instan al individuo a que *actúe* con ellos hasta que *coge el ritmo*. La ceremonia puede durar varios días e incluye muchos tipos de actividades en grupo. La psiquiatría actual hace uso del psicodrama de forma directa o indirecta en la mayoría de las principales escuelas (psicoanálisis, terapia comunicacional, gestalt, terapia de conducta, etc.). Existe un puente entre estas consideraciones psiquiátricas del fenómeno del actuar teatral y las consideraciones de ese teatro contemporáneo que trata de recuperar la participación actuando con todos, presentando las actuaciones propias en un marco continente concebido como tal. Y en esto sí están de acuerdo todas las escuelas psiquiátricas al utilizar el psicodrama, en que se trata de una si-

tuación saludable para la psique el actuar los conflictos en un marco desde el que se puede metacomunicar dentro de una situación grupal. Cabría preguntarse: Si el hombre tiene necesidad de actuar sus vivencias significativas o relevantes en el marco de una situación grupal, como parece evidente a la luz de lo expuesto, ¿corresponde al teatro dar respuesta a este deseo y necesidad de participar activamente en los relatos o por el contrario le corresponde al psicodrama esta labor con lo que tendría que ampliar su campo de aplicación quedando el teatro claramente limitado dentro de las artes literarias? Para dar respuesta a esta pregunta, quizá debamos hacer antes ciertas consideraciones sobre el fenómeno básico del psicodrama: *La empatía* y la relación que ello puede tener con la necesidad de comunicarse usando medios dramáticos. El proceso empático consiste efectivamente en la percepción del otro, pero que no se reduce a una percepción elemental de sus atributos, ni a una elaboración cognoscitiva pura, afectiva mente neutra. *La empatía oscila constantemente entre dos extremos: la proyección del yo, y la identificación con el otro*. Las influencias recíprocas del tú y del yo se hallan en perpetuo y necesario estado de equilibrio; si este equilibrio se rompe, *la empatía desaparece dejando paso o bien a una contaminación patológica del otro por el yo, o bien a una despersonalización del yo, absorbido por el otro*; estos dos polos determinan el proceso dialéctico. Por otra parte, el proceso empático no puede ser asimilado ni a un conocimiento deductivo abstracto, ni a un intuicionismo impresionista. La empatía representa una *intención cognoscitiva, una voluntad participativa, un esfuerzo imaginativo, una tentativa de previsión o de anticipación*. Pero ello no quiere decir que deba ser confundida con la simpatía, fenómeno éste, que compromete al yo en mayor grado, y que se sitúa a un nivel más intenso de fusión afectiva. En este sentido, la empatía presenta un carácter más desinteresado, más conjetural y en cierto modo, más especulativo. Por ello, aparece esencialmente como un proceso participativo dirigido a la comprensión del otro en tanto que tal, y a la previsión de sus potencialidades. Trabajando en psicodrama, el actor observa muy bien como fluye esa empatía y como del ma-

yor o menor compromiso puede aparecer la simpatía. La pregunta quedaría ahora transformada así: ¿Cuál es la función de la empatía en el teatro?, o de otra forma ¿Cómo maneja el teatro el fenómeno empático? Quizás podríamos plantearnos si es función del teatro actual el producir un teatro más afectivo con el que haciendo uso de la empatía, auspiciar mayores compromisos, producir más simpatía entre los participantes. Algunos intentos del teatro contemporáneo van sin duda en esta línea, y para ello se han apoyado en los descubrimientos del psicodrama y la sociometría. Ahora podemos pensar que ARTAUD oscilaba entre la despersonalización propia de su aficción mental y la que probablemente sea el eje mismo de la paradoja del comediante. Ambas despersonalizaciones se mueven en la dialéctica de la empatía. Sin duda existe una identidad profunda entre la alienación voluntaria del comediante y la alienación de hecho del enfermo mental y un cierto parecido entre la abreacción condicionada por el texto o la situación dada para el comediante y, en lo que concierne al psicodrama terapéutico, la abreacción desencadenada por la re-presentación del nudo conflictual que subyace. En los dos casos, las máscaras caen y es el hombre quien aparece en su desnudez salvadora.

Veamos por último qué es lo que hoy en día puede proponer el teatro al problema de la comunicación humana.

#### APORTACIONES DEL TEATRO AL PROBLEMA DE LA COMUNICACIÓN HUMANA

Una de las materias en la que consumen más tiempo de estudio los actores es la ortofonía. Desde la Grecia Antigua conocemos la Retórica, el arte de convencer. Si alguien se viera obligado a explicar a un auditorio lo que es una mesa, no tendría gran dificultad en hacerse entender, es decir en que el concepto de mesa quedase grabado en las mentes de los que le escuchan. La cosa se complica más si se trata de explicar un concepto más abstracto como puede ser el concepto de bondad por ejemplo. Para ello probablemente seguiría el siguiente proceso: elegiría tres o cuatro fra-

ses que encerrasen ejemplos de situaciones en las que la bondad es manifiesta y las pronunciaría una detrás de otra. Pues bien, parece ser que la imagen interna que del concepto lograrían representarse las mentes que escuchan depende básicamente de las *características físicas del estímulo vocal* (léase entonación, volumen, ritmo, respiración, etc.) más que de la comprensión intelectual de las relaciones entre los conceptos secundarios empleados para definir el concepto principal. PIAGET asigna a la *imagen* un papel intermedio entre la percepción y el concepto.

La lingüística moderna, y fundamentalmente los doce rasgos distintivos de los fonemas que investiga JAKOBSON deben ser estudiados a fondo por autores, directores y actores de teatro, pues son hoy en día complemento indispensable de los clásicos estudios de articulación de la ortofonía. Quien desee hablar correctamente una lengua (en función de poder crear la imagen interna precisa en su interlocutor) deberá tener en cuenta estas reglas lingüísticas que constituyen un *metalenguaje*. Normalmente las personas hablan como si respetaran estas reglas de forma consciente, pero asistimos hoy en día a un paulatino empobrecimiento de la variedad de atributos de los fonemas de nuestra lengua. En este campo, el teatro y sus profesionales tienen una labor que llevar a cabo y que deberá influir en nuestros didactas a fin de enseñar a las nuevas generaciones la importancia de usar conscientemente nuestro aparato fonador a la hora de pronunciar una palabra o una frase. Los estudios de entonación e intención en la génesis del lenguaje verbal del niño y su preciso ensamblaje con lo gestual pueden enriquecer enormemente la comunicación a través del arte teatral. En la misma línea es interesante conocer también los trabajos de investigación sobre los *componentes no verbales de la conducta* asertiva como son la *duración de la mirada*, la *latencia de respuesta*, la *fluidez del habla*, la *frecuencia de las sonrisas*, la *duración de la contestación*, el *volumen de la voz*, el *contenido de condescendencia*, la *distancia*, el *contacto ocular* y las *peticiones de nueva conducta* y *afecto*.

En la historia del teatro hay curiosos ejemplos de la utilización consciente de los distintos componentes del lenguaje. El lenguaje

para T AIROV era más una materia sonora que un vehículo semántico. SERGEI RADLO director de un laboratorio de investigaciones teatrales en Petrogrado en 1922, utiliza sonidos inconexos y poemas fonéticos. Evoca la experiencia del DIBBUK de AUSKI, interpretado en hebreo y perfectamente comprensible para el público soviético que desconocía la lengua hebrea. Esto demuestra palpablemente que el teatro es un arte distinto de la literatura, en la que el intérprete puede incidir sobre el público sin recurrir a la palabra comprensible. Luego ARTAUD y, más tarde, GROTHOWSKI se preocupan por los diferentes tipos de dicción del actor que subraya, parodia, exterioriza los motivos interiores y las frases psíquicas del personaje. Las frases están como esculpidas, deliberadamente quebradas. PETER BROOK en Inglaterra suprime la palabra comprensible y inspirándose en el *Avesta* crea un lenguaje de sílabas sometidas a ritmo. Este entrenamiento lo destina a romper los automatismos verbales del lenguaje. Pues bien, estas y otras investigaciones sobre el lenguaje hablado, encerradas ahora en el marco del arte teatral, deberán en un futuro salir a la luz y proyectar sus resultados sobre el público en general para ayudar a una comunicación entre las personas cada vez más rica y consciente.

La segunda aportación que el teatro puede hacer a la mejora de la comunicación humana es su inclusión como materia de trabajo y estudio en los programas escolares. Hasta ahora, en las escuelas, se estudia el teatro dentro de la asignatura de literatura y como complemento se prepara alguna obra para la fiesta de Navidad o fin de curso. Ésa es la formación teatral más generalizada. Sin embargo, están surgiendo hoy en día algunos proyectos para incluir los juegos dramáticos como una asignatura más en la E.G.B. ¿Por qué los *juegos dramáticos*, o la *dramática creativa*, como también se le llama, debe ser valorada como las otras materias en su justa importancia para la formación del niño?

En primer lugar, y como ya sucede con la música, se prepararía al niño para ser un mejor espectador en el futuro de los medios dramáticos de comunicación (teatro, cine, video, televisión, etc.). No se trata de enseñar a los niños la profesión de actor, como tampoco

tendrán por qué ser músicos el día de mañana todos los niños que tocan la flauta en su clase. Pero sin duda vivirán las manifestaciones dramáticas y musicales de una forma más completa y participativa. Sin embargo, no es esta preparación de los futuros espectadores del arte teatral la *razón más importante por la que debiera incluirse la dramática creativa* en la formación del niño.

En el niño, la entrada en la temporalidad, es posibilitada por el otro, en tanto que transforma la proposición *ser mamá* en otra: *ser como mamá* y su concreción futura. En un determinado momento, el acento deja de recaer en el presente, en *el yo ideal* estable e inmóvil, para recaer en *el ideal del yo*, en lo que el yo quiere llegar a ser y no es. Este *ser como*, implica una transformación de la experiencia pasiva de necesidad en una experiencia activa, la demanda, fundada en la relación con el otro y en su reconocimiento. *Los juegos dramáticos* exploran toda esta dialéctica del *ser como* y del *hacer como si*, en que se mueve el ideal del Yo. Estimulan al niño a vivir su fantasía y a explorar su creatividad e imaginación. Lo enseñan a adoptar y adaptarse a distintos roles y situaciones grupales, al tiempo que le permiten hacer más consciente la comunicación a través del lenguaje analógico. El niño canaliza sus tensiones emocionales en el juego dramático y poco a poco reconoce conscientemente los componentes psicomotores de su estructura de personalidad. La escuela se preocupa por el hecho de acumular conocimientos intelectuales en base a la comunicación verbal. Nunca se ha dado importancia a los aspectos emocionales, intuitivos y cinéticos del alumno. El practicar desde la infancia una expresión total ayudará a que los adultos del futuro, no inhiban la exteorización de sus observaciones personales ni de sus sentimientos personales ni de sus sentimientos profundos. El paso por los diferentes roles técnicos teatrales le entrena en el nivel de su fantasía creativa para los futuros trabajos que el adulto tendrá que desarrollar en el seno de un equipo y le posibilita el encararlo de manera más creativa y complementaria, reduciendo el número de antagonismos y escaladas simétricas que tanto dificultan hoy en día el trabajo de los adultos. Los niños son actores innatos; accionan

naturalmente, son impulso y actividad constante. ¿Por qué reprimir toda esta fuerza espontánea y creativa? ¿Es que en el final del siglo XX no tenemos suficiente inteligencia para aprovechar ese impulso creador e integrarlo con el necesario aprendizaje matemático-lingüístico-técnico? Ya hay *algunas experiencias en este sentido*. Por ejemplo, se han utilizado los juegos dramáticos para estimular la creatividad tecnológica e industrial en el niño pequeño utilizando como *atrezzo* materiales de laboratorio de física y química. En otro caso se ha utilizado el psicodrama sistemáticamente para la clase de historia, a fin de que los niños comprendan el hecho histórico no solamente en su nivel intelectual, sino que penetren en la estructura humana emocional que dio lugar al hecho histórico que se relata. Por otra parte, los juegos dramáticos son utilizados desde hace tiempo para explicar el álgebra de BOOLE a los niños pequeños, y es curioso observar luego los juegos espontáneos de estos niños, pues es posible oír comentarios sobre los grupos en juego basados en la teoría de conjuntos.

En los juegos dramáticos no interesa tanto las normas sociales que sin ser entendidas son impuestas desde arriba por la enseñanza tradicional, como las *reglas del juego*, reglas que los propios niños establecen a fin de poder alcanzar la meta propuesta. Esto favorece a la larga el entendimiento de la necesidad de unas reglas en el juego social y evita subversiones y marginaciones obtusas producto de una justa rebelión contra la ley impuesta pero no entendida. El juego dramático practicado regularmente en la infancia da preponderancia al ingenio y a la creatividad como solucionadores de conflictos. Cuando *el como* soluciona un conflicto dramático un jugador, sorprende por su originalidad, provoca la inmediata aceptación y el goce en los demás jugadores. He aquí el nacimiento del genuino *concepto de autoridad*: la que se gana dentro del grupo aquel que es autor de algo necesario para el momento actual del grupo.

En definitiva, la inclusión de los juegos dramáticos en las escuelas supondría de alguna manera superar esa *esquizofrenia* existente en nuestro sistema educativo, entre la *constricción insoportable de la clase y la explosión liberadora del recreo*. Sería posible

conjugar estas dos actividades del niño a través de la inclusión de los juegos dramáticos como sistema lógico-analógico de experimentar con el conocimiento actual transmisible. Proponer al mismo tiempo una situación de aprendizaje activa donde el conocer va de la mano de jugar y donde inducir al conocimiento no es sólo referenciar el trabajo al aspecto intelectual. Los aspectos recreativos ligados a la dramatización aportan constantes posibilidades de conocer más y mejor.

La pedagogía moderna nos plantea la necesidad de lograr individuos capaces de interrogarse durante toda su vida y encontrar respuestas que transformen la realidad. Los juegos dramáticos ayudan a esta tarea al desarrollar la *espontaneidad* en el niño. Lo espontáneo es el rito cotidiano de los niños. En el momento de descubrimiento, de experimentación y de expresión creadora, lo psíquico y lo somático funcionan en un todo integrado. La espontaneidad es el reflejo de la potencia vital y creadora del ser humano y su inhibición es causa de neurosis. El cambio de roles que se opera constantemente en los juegos dramáticos posibilita el proceso que la psicología gestáltica describe como base del pensamiento productivo: la percepción de una manera nueva y más profunda de una situación que ya era percibida de otro modo. Junto a la situación esquizoidea descrita en nuestro sistema de enseñanza, existe otra situación similar en nuestra política cultural.

La cultura es primitivamente tratamiento de la *luz*, que deriva en la pintura, y *del sonido*, que deriva en la música. Esta forma permanece actualmente en la experimentación cultural espontánea pero ha ido segregando un sistema de símbolos pintados (p. e. el numérico) y un sistema de sonidos hablados (las palabras), que bajo el nombre de cultura, son enseñados al niño. Supongamos que un edificio público se destina a lugar cultural; ¿se hará una escuela, o se hará un centro cultural donde practicar teatro, música y pintura? Para ambas cosas utilizamos el *significante cultura* pero no significamos lo mismo. Ya hemos visto que la falta de rituales actualmente y su desplazamiento a los mitos familiares, hacen necesario un nuevo tratamiento de esa necesidad de experimentar esa estructura dialéctica que media contradicciones que

es el mito. Los talleres de juegos dramáticos en las escuelas y los talleres de danza, teatro, pintura, etc., para el adulto, son hoy en día necesarios, pues en el mito el arquetipo viaja fuertemente unido a lo corporal con su valor de ordenamiento de la experiencia en base a la evolución y supervivencia de la especie.

Los profesionales del teatro, tienen, hoy más que nunca, el deber de, sin dejar de practicar un arte como tal, incidir y trabajar dentro de otros sistemas como son el sistema educativo y el sistema de salud. Debemos tener presente que los intentos del teatro moderno que han sido denominados como teatro de la locura, no son más que como toda locura, intentos abortados de superar la verdadera locura humana, habitualmente disfrazada bajo la etiqueta de normalidad social.

## BIBLIOGRAFÍA

- WATZLAWICK, PAUL; BEAVIN, J., y JACKSON, DON D.: *Teoría de la comunicación humana*. Biblioteca de Psicología. Edit Herder.
- JUNG, C. J.: *El hombre y sus símbolos*. Edit. Caralt.
- ASLAN, ODETTE: *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Colección Comunicación Visual. Edit. Gustavo Gili.

- FAUCHETTE, JEAN: *Psicodrama y teatro moderno*. Ed. La Pléyade.
- ARTAUD, ANTONIN: *El teatro y su doble*.
- ARTAUD ANTONIN: *Carta a la vidente*. Tusquets Editor.
- RANK, OTTO: *El sueño y el mito*. Obras Completas de SIGMUND FREUD. Ed. Biblioteca Nueva.
- BOUDON, RAYMOND, y LAZARSFELD, PAUL: *Metodología de las ciencias sociales*. Ed. Laia.
- SIGUAN, MIGUEL: *Del gesto a la palabra*. Rev. de Psic. Gral. y Apl., vol. 37(3). 1982.
- SAMPASCUAL, GONZALO: *La creatividad: un enfoque experimentalista*. Rev. de Psic. Gral. y Apl., volumen 37(3). 1982.
- CABALLO, VICENTE E.: *Los componentes conductuales de la conducta asertiva*. Rev. de Psic. Gral. y Apl., vol. 37(3). 1982.
- BARDÓN CUEVAS, CLARA: *El tiempo y la psicosis*. Rev. Dpto. Psiquiatría Facult. Med. Barcelona 9, 3, 145 (1982).
- RULZ OGARA, C.: *Estudio del pensamiento esquizofrénico: lo deficitario, lo mítico, lo onírico, lo delirante, la incomunicación*. Rev. de Psiquiatr. y Psicol. Médica, tomo XII, n.o 1. 1975.
- TELLENBACH, H.: *Relaciones entre el uno y el otro. Relaciones entre el individuo y la sociedad: delimitaciones en torno a la génesis de las alteraciones psicóticas*. Rev. de Psiq. y Psicol. Médica, tomo XIII, n.o 5 1978.
- REBILLOT, PAUL: *Dancing with gods*.
- PANERO, LEOPOLDO MARÍA: *Breve historia de la brujería y el satanismo*.
- EINES, JORGE, y MANTOVANI, ALFREDO: *Teoría del juego dramático*. INCIE.