

La Danza como referente expresivo del actor en la Historia del Teatro Occidental: De los orígenes a la Edad Media

M^a Matilde Pérez García. Profesora de Interpretación del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

El movimiento es intención. El gesto es pensamiento. Decir que el teatro ha nacido del movimiento y del gesto es decir que en su origen se encuentra el acto en su unidad, espíritu y cuerpo. (...). La danza. El movimiento que se encuentra en el origen del teatro no es el de las nubes ni el de los pájaros, sino el del hombre que danza en honor de sus dioses. (...). En el principio del teatro, como en el del universo. Su principio es pues una palabra, pero una palabra que dibuja un gesto, un verbo que no quiere permanecer puramente verbal.

(Gouhier, 1954:77)

1 Para comprender las nuevas escrituras escénicas y las relaciones de éstas con la sociedad a la que responden, se hace imprescindible mirar hacia atrás, buscar en la maleta de la herencia acumulada durante siglos dentro del campo escénico. Esta necesidad “primaria” debería ser igual para todos: público, críticos, creadores, pedagogos e investigadores. Muchos creadores escénicos contemporáneos se encuentran con el problema de la herencia no asumida por público y crítica que les lleva a tener que justificar sus trabajos escénicos o bien, resignarse a la incompreensión o al rechazo (Sánchez, 1999). Partir de la historia es imprescindible para decidir a continuación qué es lo que buscamos con nuestro presente escénico. Ya que “puesto que somos seres de presente, de un presente que se enriquece a través de una memoria colectiva que es la historia, ésta debía ser la premisa básica de toda autonomía ética y política, el primer paso de todo un proyecto vital y creativo” (Borras Castanyer, 1999: 8). Del todo es aceptado que la historia literaria del teatro no es suficiente para narrar la verdadera historia de éste. Vamos por tanto a plantear un repaso histórico por el teatro con dos novedades respecto de otras revisiones históricas. En primer lugar, centraremos el estudio desde el actor; y en segundo lugar, será un aspecto concreto de sus herramientas interpretativas el que guiará el estudio: el transcurrir histórico de la danza en relación con el mundo teatral occidental. Pero antes aclararemos porqué utilizamos tanto al actor como guía en este recorrido como la presencia e interés de la danza en su trabajo.

2 El teatro no solo es literatura dramática, como apuntábamos antes. “La obra dramática no encuentra su existencia hasta que no es puesta en escena” (Gouhier, 1954:64). La puesta en escena es la representación que partiendo de un texto dramático o no, conjuga una síntesis de elementos (estilo, escenografía, vestuario, maquillaje, intérpretes, espacio escénico, ritmo, tensión, etc.), que bajo la coordinación del director de escena, alcanzan una unidad temática, estructural, estética y de contenido sobre el escenario. De manera que podríamos decir que todas las artes participan de

la representación. En todo este entramado el actor se hace elemento imprescindible: es la unión entre lo real y lo imaginario; es el obrero que con su labor construye sobre la escena la fantasía de lo irreal. “Un teatro al igual que un escenario, reclama y dispone la representación, pero no la constituye. Para ello es necesario, en ese lugar, la escena, la presencia del actor” (Grillo Torres, 2004: 15). El actor es la pieza mediadora en la relación triangular entre personaje, actor y público; el teatro se define por esta triangulación que al cerrarse da sentido al complejo ceremonial de la representación (Abirached, 1994). La presencia del actor consigue que el personaje abandone el espacio de lo inconcreto y lo abstracto para adquirir corporeidad y visualización (Hormigón, 2002). Se convierte así en elemento imprescindible de la puesta en escena, del espectáculo mismo, que a través de sus métodos, técnicas y experiencias canaliza el sistema de comunicación teatral. Reflexionar sobre el trabajo del intérprete y “recuperar el hilo histórico del saber del actor es fundamental para entender en toda su complejidad la historia del teatro” (Rodríguez Cuadros, 1997: 13).

Paradójicamente en la historia del teatro y de su representación (la obra escénica), el papel del actor es el que más interrogantes plantea y donde más lagunas encontramos. De hecho, los textos específicos sobre el trabajo actoral tardaron en aparecer en el transcurrir del teatro, y no llegando a encontrar los primeros hasta el siglo XVIII (Hormigón, 1999). Esta situación es debida a varios motivos. En primer lugar, el actor es la materia viva del teatro, evoluciona, es mutable y contaminable. Ha sufrido el devenir de corrientes, modas, prohibiciones y hasta excomuniones. El devenir de la historia y muchas cuestiones ajenas a la profesión han hecho discontinua y no acumulable su labor. Además, al actor nunca se le ha dado bien explicar cuales han sido sus métodos de investigación y la utilización consciente de sus medios de expresión (Aslan, 1979). En la mayoría de los casos, en el campo del actor, lo que ha quedado registrado ha sido el texto que decía (por parte del dramaturgo en cuestión) y en contadas ocasiones



el texto que articulaba escénicamente. De ahí, otra de las dificultades de abordar, sistematizar y explicar su trabajo (Oliva, 1997). Este estudio pretende, sin más, contribuir a esclarecer el trabajo actoral, aunque desde un punto de vista parcial en la complejidad de su labor. Por ello repasa una vez más la historia del teatro pero la aborda desde un aspecto novedoso y concreto del trabajo interpretativo del actor. Se trata de reflexionar acerca de cómo éste se ha visto influenciado, contaminado o enriquecido por la presencia de la danza. Una presencia desde el seno mismo del teatro, desde su artífice principal; la danza entendida como una herramienta más al servicio del creador de ilusiones, el actor. Sin embargo, la danza como referente expresivo en el marco teatral es un campo controvertido cuyo análisis ofrece una serie de dificultades en cuanto que el intercambio entre la danza y el teatro es material, formal, didáctico, teórico e ideológico (Brozas, 2003).

3 La relación histórica entre ambas artes escénicas no es el eje central de estudios en español. Sin embargo, es un aspecto muy recurrente y referido dentro de estudios especializados cuyos temas principales abordan otras cuestiones (Abad, 2004; Brozas, 2003; Abirached, 1994; Aslan, 1979; Sánchez, 1999). Sin embargo, nadie duda de la influencia de un arte sobre la otra desde la historia misma de su nacimiento. En su avance muchas han sido las conexiones que la danza y el teatro han mantenido en la ajetreada historia del teatro en Occidente. Dentro de los procesos históricos de alejamiento y acercamiento entre la danza y el teatro ocurren numerosos “encuentros” con cierta relevancia y trascendencia para la historia dramática. “De hecho, en la historia teatral abundan las modalidades escénicas en las que la danza participa plenamente en la representación y los roles del actor y del bailarín se confunden e incluso identifican” (Brozas, 2003: 161). Podrían servir como ejemplos la *Commedia dell’Arte*, las fiestas barrocas españolas de los corrales de comedias; o en los albores del siglo XX, cuando se prestó especial atención al entrenamiento físico del actor; entrando la danza a formar parte de ésta. También después de ese próspero y pródigo despertar del siglo XX, teatralmente hablando, numerosas manifestaciones teatrales y personalidades del teatro han utilizado la danza como parte integrante del hecho escénico. Con lo que, a lo largo del pasado siglo, a la danza se le ha otorgado un espacio dentro del panorama teatral que poco a poco se ha conformado en nuevas manifestaciones escénicas que desembocaron en géneros mestizos, tales como los musicales o el teatro-danza.

4 La danza, parece ser, ha estado presente desde los mismos orígenes del teatro, aquellos más antiguos de los que se tiene razón. Es decir, desde la mismísima Grecia Clásica, en su siglo de esplendor, el V a.c. En este momento y lugar, la danza era considerada un arte, siempre en conjunción con la música y la poesía, llegando incluso a tener su propia diosa: Tersíope. La danza contribuía a la consecución de la catarsis en los teatros griegos y era considerada un medio más de comunicación en las manifestaciones teatrales griegas (Abad, 2004). Pero, mirando un poco hacia atrás la danza ha sido germen del teatro incluso antes de ser considerado éste en el sentido estricto que hoy en día se le atribuye. Estamos hablando del sentido amplio contra el sentido restringido del término teatro. Pero de lo que no cabe duda es que uno proviene del otro (García Calvo, 1997; Oliva y Torres, 1990; Macgowan y Meinitz, 1966), es decir, el rito es considerado la primera manifestación teatral. De hecho, el nacimiento del teatro en Grecia tiene su origen en un rito, el *Ditirambo*. Es una de las múltiples manifestaciones religiosas de la Grecia Clásica, que se desarrollaba en honor al dios Dionisos durante determinadas festividades del año. En ellas, el canto y la danza evolucionaron hacia unos diálogos más o menos estructurados entre los integrantes del coro primero y más tarde entre el coro y el primer actor profesional del que se tienen referencias, llamado *Tespis*. Que a veces disfrazado del propio dios Dionisos, contestaba a las danzas, gritos y textos del coro que conformaba la corte en la citada fiesta. El acto finalizaba con el sacrificio de un animal en el altar (*timele*) que devoraban crudo entre todos los asistentes. Sirva de ejemplo el *Ditirambo* en sus orígenes, como el teatro considerado desde el sentido amplio, que ha existido desde la aparición del hombre primitivo en todos los lugares del mundo.

En este sentido, se entiende pues por teatro todas aquellas manifestaciones en las que existe una danza más o menos reglada, ligada a una fecha, divinidad o manifestación de la naturaleza. Estamos ante el rito o ritual, donde la máscara, el fingir encarnar o querer atraer a otro distinto del enmascarado es común y elemento indispensable en este tipo de manifestaciones. En resumen, el teatro en este primer sentido amplio, es más antiguo que la propia religión. Comienza cuando el hombre primitivo a través de la imitación pretende aumentar el número de animales para la caza o atraer las lluvias para conseguir mejores cosechas (Macgowan y Meinitz, 1966). Estamos hablando del rito, que bastantes siglos después, en los comienzos del siglo XX, el maestro Antonin Daud

anhelaba como parte fundamental del teatro de su tiempo: “Los juegos antiguos estaban basados sobre este conocimiento que por medio de la acción doma al destino. Todo el teatro antiguo era una guerra contra el destino” (Artaud, 76: 32). Y refiriéndose al rito, analizando el culto religioso de distintas culturas afirma: “...Los signos de estos esoterismos son idénticos. Poseen analogías profundas en sus palabras, en sus gestos, en sus gritos” (Artaud, 76: 33). Y concluye la conferencia enunciada en México, titulada *El hombre contra el destino*, con un deseo de levantamiento del pueblo mexicano frente al europeo: “deseo que se haga surgir la magia oculta de una tierra sin semejanza con el mundo egoísta que se obstina en caminar sobre ella y no ve la sombra que cae sobre él” (Artaud, 76: 33). Artaud llega a la necesidad de un teatro vital, que dinamita toda la cultura de Occidente (Abirached, 1994). En los últimos años del siglo XX, este anhelo sobre el que Artaud teorizó pero que no pudo levantar escénicamente, se ha visto logrado en parte por el trabajo de profesionales que se han propuesto acercar de nuevo el rito al teatro. El primero y maestro de todos ellos, Jerzy Grotowski en su larga búsqueda de *un teatro pobre* desde que constituyó el *Teatro Laboratorio* en 1959 hasta el día de su muerte en Pontedera (Italia) en 1999. Ejemplos de esta investigación constante es la llamada *vía negativa* en el actor o el cambio en las relaciones actor-espectador, llegándose a romper la separación impuesta entre ambos por el hecho teatral. Eugenio Barba explica muy bien en su libro *La Tierra de Cenizas y Diamantes* el acercamiento de Grotowski a un teatro ritual que miraba constantemente a sus orígenes:

El espectáculo debía ser un acto de introversión colectiva, una ceremonia para arrancar la máscara a la vida cotidiana y poner al espectador frente a aquellas situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva. En estos espectáculos, el actor debía ser un chamán, debía hacer descubrir al espectador la relación entre la propia experiencia individual y los arquetipos colectivos incluidos en el texto, debía ser capaz de transformarse ante los ojos del público, concentrándose hasta el trance.

(Barba, 2000: 29)

Actualmente algunos de sus discípulos mantienen en parte el trabajo del maestro. El mismo Eugenio Barba, hoy en día en activo como director del Odin Teatret en Dinamarca. O Nicolás Núñez, también alumno de Grotowski, y que en México D.F. dirige el Taller de Investigación teatral de la UNAM, a la vez que compagina su trabajo como profesor en esta universidad. Núñez desarrolla búsquedas en el terreno rito/teatral mediante su *Teatro*

Antropocósmico, a través del cual acerca rituales tibetanos a los rituales Náhuatl y a las corrientes del teatro occidental (Núñez, 1991).

5 Ahora bien, volvamos al sentido estricto del término teatro, frente al anteriormente expuesto (sentido amplio del término teatro). Y volvamos de nuevo al nacimiento del teatro europeo, en el siglo V a.c. Como resultado de la evolución de los mencionados rituales en honor al Dios Dionisos asistimos al nacimiento de la tragedia. Una tragedia que Esquilo, Sófocles y Eurípides terminaron de dar forma en pródigas obras de gran trascendencia dramática. Estamos ante un momento de gran importancia social del fenómeno teatral. El teatro formaba parte de la vida de los griegos y asistir al teatro era algo cotidiano en determinadas festividades al año. Las obras representaban la vida de dioses, semidioses, familias legendarias y héroes míticos. Ahora bien, en las representaciones teatrales en la Grecia Clásica no está claro el papel desempeñado por la danza. En el nacimiento de la tragedia, de algunos autores leemos la primera ruptura tajante de ambas artes, al obviar en sus estudios la presencia y función de la danza (Oliva y Torres, 1997; Macgowan y Meinitz, 1966) y otros, sin embargo, mantienen que aunque subyugada, la danza formó parte de las representaciones teatrales (Abad, 2004; Sánchez, 1999; Markessinis, 1995). Principalmente parece que la danza formaba parte del movimiento del coro en las tragedias griegas. “La danza siempre en conjunción con la música y la poesía, era un vehículo más que apropiado en la consecución de la catarsis” (Abad, 2004: 16). Parece que el destierro de la danza en las manifestaciones teatrales dentro del sentido restringido del término teatro no fue del todo radical con el nacimiento de la tragedia. Por lo que cobra más sentido, que aunque sometida al texto, la danza contribuyese al movimiento escénico de los actores y a la transmisión codificada del contenido dramático.

6 Ya durante el Imperio Romano, la danza perdió protagonismo en las representaciones escénicas, debido principalmente a la desaparición del coro en las obras romanas. El teatro en esta nueva civilización cobró nuevos valores y perdió otros tantos. El teatro formaba parte de la diversión, que un pueblo principalmente guerrero, demandaba en sus periodos de descanso. Las manifestaciones teatrales se mezclaban en fiestas con juegos deportivos y espectáculos sangrientos. “De ahí que prevalezca en el teatro romano una naturaleza de espectáculo de masas sobre el carácter de ámbito de representación del drama literario” (Molero, 2004: 45). A esta situación acompañaban

las peculiaridades del público latino, muy distinto al de la civilización predecesora, el público griego. El público romano era bastante más inculto e insolente que el espectador griego. A veces, era necesario explicar en el prólogo de la obra la acción que iba a suceder en ella. Los prólogos también eran utilizados por los autores dramáticos para llamar la atención del respetable que, a veces, estaba inmerso en la fiesta sin prestar atención a lo que estaba sucediendo en escena.

En sus orígenes el teatro romano no era más que traducciones de obras griegas. Pero poco a poco contó con sus propios dramaturgos que adaptaron las obras a las necesidades de un pueblo sediento de espectáculo. Plauto y Séneca, entre otros, llegaron a alcanzar la calidad dramática en sus obras de sus predecesores. A la vez, que dejaron una enorme huella en la tradición dramática aprovechada en épocas posteriores, tales como el Siglo de Oro francés o en el teatro isabelino. De los géneros dramáticos romanos (comedia, tragedia y mimo), el mimo y la pantomima fueron, al aparecer, los que más utilizaron la danza en sus representaciones. Se trataba de un género con los componentes de la comedia que gozó de gran aceptación (Oliva, 1997) y que con temática acerca de la vida cotidiana o basados en la mitología griega, recurrían a la música y a la danza, junto a vestuarios y decorados apropiados en sus representaciones. Lo que si parece aceptado es que entre la comedia y la tragedia romana, era en la comedia donde existía más juego escénico y, por tanto, más posibilidad de inclusión de la danza en sus representaciones.

7 Tras dos de las civilizaciones, cuya herencia nos dejó una arquitectura y producción dramática de enorme repercusión, el teatro decayó hasta casi su inexistencia durante un largo periodo. “De Eurípides a Lope de Vega, Marlowe y Shakespeare, la escena permaneció infecunda... Si es que la hubo” (Macgowan y Meinitz, 1966: 51). Así describen Macgowan y Meinitz el periodo desde la caída de Roma (en el año 476 d.c.) hasta la llegada del Renacimiento. Aunque no parece del todo así. Teatro hubo, pero muy diferente y con una repercusión casi nula en el teatro posterior. La caída del Imperio dio paso a tiempos de luchas que acabaron en un nuevo orden social, donde triunfó el ideal cristiano. Los pueblos antes invadidos por Roma recobran un sentimiento de reafirmación cultural y reaccionan ante todo lo que culturalmente representaba la civilización romana, renegando de sus vestigios ya sean arquitectónicos, filosóficos, religiosos o de cualquier otra índole. El cristianismo refuerza este sentimiento y gana así posiciones.

En la sociedad medieval todo cobra un sentido religioso ligado a la iglesia católica. Estamos ante una sociedad feudal donde el poder político también se encuentra ligado a la religión. En consecuencia, el conocimiento clásico fue repudiado por los pueblos liberados, a la vez que lapidado y custodiado entre las paredes de los monasterios; así como las construcciones romanas reutilizadas, bien construyendo directamente sobre ellas templos u otorgándoles nuevas funciones; como es el caso de algunos teatros romanos que durante la Edad Media fueron utilizados como mercados.

Ahora bien, en algunos momentos de la historia, la religión se ha alzado en contra del teatro, bien para aniquilarlo o controlarlo, al reconocer “su capacidad de revelación y de purificación análoga a la que ellas mismas poseen, y porque ese privilegio de purificar, que creían ser ellas las únicas en poseer, no menos que el fenómeno de exaltación que le espectáculo provoca, no podía dejar de inquietarlas” (Touchard, 1961: 17). Durante la Edad Media la iglesia se encargó de desacreditar todo lo proveniente de una civilización cuya moral y religión politeísta chocaba con una nueva estructura social y religiosa donde Dios se sitúa en el centro del Universo. El teatro, por tanto, salió de edificio destinado para ello y solo encontró su lugar en las ceremonias religiosas, con una función claramente didáctica por parte de los clérigos, que a su vez fueron los primeros actores medievales (Oliva, 1997). Los rituales oficiados en lengua latina no eran comprensibles para la mayoría de la población, por lo que se optó por escenificar pasajes bíblicos o escenificaciones cuyos temas giraban en torno al nacimiento, pasión y muerte de Cristo para una mayor comprensión de los allí presentes (Gómez, 1997). El teatro evolucionó progresivamente desde el siglo X. Primero salió de los templos a las plazas de las iglesias (nacimiento de los *Milagros*), se multiplicaron los espacios escénicos y la tramoyas se complicaron (en los *Misterios*), y la temática religiosa se alternó con otras de índole social o incluso cómicas y jocosas, dando lugar al teatro profano, que a su vez se concretó en subgéneros como el *sermón jocos*, la *moralidad* o la *farsa*.

En este panorama escénico se puede intuir la escasa presencia de la danza en el arte dramático, totalmente sujetado a las características imperantes de la sociedad medieval. La función didáctica y moralizante promovía cualquier manifestación teatral. Existían compañías profesionales de actores constituidas en gremios, aunque éstas se encontraban ligadas, directa o indirectamente, a los señores

feudales, por lo que su capacidad de acción y evolución era limitada. No existe documentación que atestigüe que en las representaciones medievales de actores profesionales se utilizase la danza como medio de expresión del actor. De hecho, “no se han conservado textos ni testimonios escritos directos que permitan aventurar una hipótesis sobre la naturaleza de los espectáculos que ofrecían, por lo que el teatro de esos siglos y la forma en que se llevó a cabo sigue siendo un enigma (Portillo, 2004: 78). Es más durante la transición hacia la Edad Media y durante el transcurso de ésta la danza no solo se desligó del teatro, sino de las otras manifestaciones

artísticas, lo que le privó de evolucionar en el sentido que otras artes lo hicieron (Abad, 2004). Sólo en las celebraciones rituales ligadas a fiestas por los antepasados o de bienvenida de determinadas estaciones, como la primavera, podían ser lugares de encuentro entre ambas artes escénicas ya que las danzas podrían contener algún tipo de dramatización. Según Portillo García (2004: 79) “solían representar episodios de lucha, muerte, y en algunos casos, resurrección”. Habrá pues que esperar al Renacimiento y sus múltiples manifestaciones teatrales para encontrar de nuevo a la danza como referente expresivo en el trabajo del actor. ©

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

- ABAD CARLES, A. (2004), Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid. Alianza.
- ABIRACHED, R. (1994), La crisis del personaje en el teatro moderno. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ARTAUD, A. (1976), Mensajes revolucionarios. Madrid. Fundamentos.
- ASLAN, O. (1979), El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético. Barcelona. Gustavo Gili.
- BARBA, E. (2000), La tierra de cenizas y diamantes. Madrid. Octaedro.
- BORRAS CASTANYER, L. (ed.) (1999), Utopías del relato escénico. Madrid. Fundación Autor.
- BROZAS POLO, M.P. (2003), La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX. Guadalajara. Ñaque.
- GARCIA CALVO, A. (1997), El Actor: De la antigüedad a hoy en RODRIGUEZ CUADROS, E. (Coord.), Del Oficio al Mito: El actor en sus documentos (Vol. I). Valencia. Universitat de Valencia.
- GÓMEZ, J.A. (1997), Historia visual del escenario. Madrid. J. García Verdugo.
- GOUIER, H. (1954), La esencia del teatro. Madrid. Artola.
- GRILLO TORRES, M.P. (2004), Compendio de Teoría Teatral. Madrid. Biblioteca Nueva.
- HORMIGÓN, J.A. (1999), El oficio del Actor en RICHARDSON, D. (1999), Interpretar sin dolor. Una alternativa al método. Madrid. A.D.E. (Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España).
- HORMIGÓN, J.A. (2002), Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena (Vol I). Madrid. A.D.E. (Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España).
- MARKESSINIS, A. (1995), Historia de la Danza desde sus Orígenes. Madrid. Esteban Sanz.
- MCGOWAN, K. y MELNITZ, W. (1966), La Escena Viviente. Historia del Teatro universal. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MOLERO ALCARAZ, L. (2004), El teatro romano y su lugar de representación en HIDALGO CIUDAD, J.C. (Edc.) (2004), Espacios Escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental. Sevilla. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- NÚÑEZ, N. (1991), Teatro Antropocósmico. El rito en la dinámica teatral. Mexico DF. Árbol Editorial.
- OLIVA, C. (1997), Los actores desde la experiencia dramatúrgica: el territorio espacial del actor en RODRIGUEZ CUADROS, E. (Coord.), Del Oficio al Mito: El actor en sus documentos (Vol. I). Valencia. Universitat de Valencia.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990), Historia básica del Arte Escénico. Madrid. Cátedra.
- PORTILLO GARCÍA, R.(2004), Modo y lugar de representación en la Europa Medieval en HIDALGO CIUDAD, J.C. (Edc.) (2004), Espacios Escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental. Sevilla. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999), Dramaturgias de la Imagen. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- RODRIGUEZ CUADROS, E. (Coord.)(1997), Del Oficio al Mito: El actor en sus documentos (Vol. I y II). Valencia. Universitat de Valencia.
- TOUCHARD, P.A. (1961), Apología del Teatro. Teoría y práctica del teatro. Buenos aires. Compañía General Fabril.