

EL INGREDIENTE MAGICO EN EL TEATRO

LUIS BERNARDO PEÑA BORRERO

El hombre, desde que fue hombre, llevó dentro de sí las raíces de lo teatral: el movimiento (lo dramático en su sentido más propio), la liberación de lo gestual, la actividad lúdica organizada y el sentido del ritual.

Una de las pretensiones que debe abandonar la historia del teatro como ciencia sería, es la de querer debatir todavía sobre los **orígenes** del teatro como si a este hecho cultural, insertado en lo más profundo del hombre, pudiera fijársele **un momento** privilegiado de aparición.

Las líneas que siguen son una contribución al estudio del teatro no desde el **punto de partida** de los orígenes sino desde el **punto de vista** de los ingredientes que constituyen el complejo fenómeno de lo dramático.

LA MAGIA SIMPATETICA

Dos principios generales de pensamiento sustentan el universo mágico del hombre primitivo. Es la tesis de sir James George Frazer en su agotadora respuesta a la pregunta sobre la Rama Dorada. Dos principios elementales y de lo puro elementales difíciles de captar para el hombre de hoy pero complejos y precisos para el filósofo primitivo:

- a) Lo semejante produce lo semejante (o los efectos semejan a sus causas). A este principio podríamos llamarlo **ley de semejanza**.
- b) Las cosas que alguna vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. Es la **ley de contacto o contagio**.

"Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo. Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse de **magia imitativa u homeopática**, y los basados sobre la ley de contagio o contacto podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa" (1).

Los dos tipos de magia pueden comprenderse bajo un nombre más general: el de magia simpatética, porque en ambos se atribuye el influjo mutuo de las cosas a una especie de simpatía oculta en ellas. Hasta aquí Frazer.

FORMAS DRAMÁTICAS SIMPATÉTICAS

Suele citarse como caso típico de magia simpatética, la imagen que se hace del enemigo en madera, cera u otro material para causar en su persona el mismo mal que se opera sobre su imagen. Este y otros temas sobre el sortilegio de la imagen siguen siendo estudiados profusamente. Las figuras animales flechadas que se han encontrado en las cuevas del neolítico superior serían otro ejemplo de magia simpatética: se flechaba el animal en imagen para tener la seguridad del flechazo certero en la realidad.

La idea que queremos proponer es la siguiente: **así como el elemento mágico-simpatético estuvo asociado de alguna manera con las artes plásticas primitivas (modelado de imágenes, pinturas rupestres de animales y de figuras humanas) así también pudo intervenir en la estructuración de las primitivas formas dramáticas en las que la materia plástica pasaba a ser el propio cuerpo humano.**

Con la danza, el ritual, la acción mágica, el primitivo no sólo quiere hacer una representación, imitar una acción anterior en el tiempo. Más que **re-presentar**, lo que quiere hacer muchas veces es **pre-figurar**, anticipar de alguna manera el futuro mediante formas dramáticas en las que el movimiento más o menos organizado del cuerpo condiciona el contacto con una divinidad o con un poder superior. El cuerpo se convierte en una especie de polo que concentra, en la embriaguez de la danza, todo el poder mágico oculto.

He seleccionado algunos casos tomados de grupos primitivos para dar una idea más exacta de la función de lo mágico-simpático en las formas dramáticas más elementales. Los casos los he tomado casi todos de una de las autoridades en esta materia: Frazer en su libro "La Rama Dorada". Esto no quiere decir que no puedan encontrarse muchos casos más. Los que presento ahora tienen el carácter de una muestra.

FORMAS DRAMÁTICAS PRIMITIVAS

1. Un viejo historiador de Madagascar, citado por Frazer, cuenta que **las mujeres de Madagascar** no dejan de bailar día y noche cuando sus maridos están en la guerra. Aunque son muy voluptuosas, no tienen relaciones con otros hombres, pues existe la creencia de que sus esposos pueden morir en la guerra por este motivo.

Si las mujeres de Madagascar no dejan de bailar es porque creen que sus movimientos en la danza comunican valor, energía y buena suerte a sus hombres. El carácter mágico de esta danza, elementalmente dramática, es claro: se cree que se puede producir un efecto con solo imitarlo. Es lo propio de la magia homeopática.

2. **Cuando los hombres de los pueblos de lenguaje tshi** (Costa de Oro) marchan al combate, las mujeres se pintan de blanco y se adornan con abalorios y fetiches. Calculan el día y el momento en que tendrá lugar la batalla y corren de un lado a otro armadas de fusiles o de palos que imiten armas de fuego. Recogen papayas verdes y las rajan con cuchillos como si estuvieran decapitando enemigos.

La danza de las mujeres de la Costa de Oro es más compleja, dramáticamente, que la de las mujeres de Madagascar. El movimiento de la danza está mucho más organizado por los objetos que concretizan la acción. Las armas o los palos que las imitan delimitan la modalidad de la danza que en este caso es combativa. El ingrediente mágico, aunque está presente en toda la danza, resalta particularmente en la pantomina de las papayas que pre-figura, en toda su simplicidad, el triunfo de los guerreros.

3. Una danza semejante encontramos en **los indios thompson de la Columbia Británica**: las bailarinas esgrimen cuchillos y arrojan hacia adelante palos con puntas muy agudas y palos con ganchos que

mueven hacia atrás. El movimiento de los palos hacia adelante es simbólico de herir o de batir al enemigo. El movimiento hacia atrás saca del peligro a los guerreros.

La danza se enriquece, en este caso, mediante lo gestual. El movimiento adquiere un significado, un contenido preciso, según se proyecte hacia adelante o hacia atrás.

4. Cuando llegaba la primavera, **los indios natchez de Norteamérica** se reunían para comprar a los hechiceros el buen tiempo que necesitaban para sus cosechas. "Si necesitaban la lluvia los brujos ayunaban y bailaban con sus pipas llenas de agua en la boca. Las pipas estaban perforadas como una regadera y por sus orificios el hacedor de lluvias" soplabla el agua hacia la parte del cielo donde las nubes estaban acumuladas. Pero si quería tiempo raso, subía al techo de su choza y, con los brazos extendidos, soplabla con toda su fuerza para alejar las nubes" (12).

Entre los indios omaho de Norteamérica encontramos también un ritual semejante: cuando las cosechas están secándose por falta de lluvia, los miembros de la sociedad sagrada del búfalo se reúnen, llenan un gran recipiente con agua y danzan cuatro veces a su alrededor. Uno de ellos bebe del agua y luego escupe como imitando una capa de neblina. Después derrama el agua de la vasija y los danzarines se ponen de bruceas para beber el agua. Las caras se les llean de barro pero esto asegura el éxito de las cosechas de maíz.

En ambos casos, la imitación de la lluvia asegura que esta caiga. Entre los natchez es un gesto, el soplar, el que tiene el poder de atraer o de alejar la lluvia. El poder creador del soplo nos recuerda el acto de creación del hombre según la Biblia (Génesis 2,7) y a los dios egipcio Chou, soplo vital, principio que permite a los hombres vivir y a los muertos resucitar. En la filosofía hindú, aire y palabra están íntimamente ligados: la teoría de prana enseña que Vayu es el dios primordial. El nombre del dios viene de "va" que quiere decir moverse, respirar.

Por otra parte, el Hata Yoga considera las técnicas respiratorias como formas de purificación, formas lustrales. En el aire respiratorio reside la parte purificada y privilegiada de la persona. El Pranayama o método de respiración total es una de esas técnicas.

La danza tiene para natchez y omahos un poder mágico innegable. Se podría ir mucho más a fondo y estudiar el por qué de esta asociación entre magia y danza pero esta exploración en profundidad excede los límites de nuestro trabajo.

5. **Los dakayos de Borneo** tienen una ceremonia mágico-teatral curiosísima: cuando una mujer tiene un parto difícil, es visitada por dos brujos. Uno de ellos entra al cuarto de la parturienta y la asiste con los métodos usados comunmente en estos casos. "Mientras tanto —cuenta frazer— otro brujo, fuera del cuarto, se esfuerza en obtener el mismo fin por medios que nosotros consideramos totalmente irracionales. En efecto, él pretende ser la parturienta: con una tela enrollada al cuerpo, sujeta una piedra grande que representa al niño en la matriz y, siguiendo las instrucciones que le grita su colega desde el lugar de la escena real, mueve el supuesto bebé sobre su cuerpo imitando exactamente el movimiento del verdadero hasta que este nace" (3).

6. **Para los Goahibo, del oriente de Colombia**, la magia tiene múltiples funciones. Una de las más importantes es la función curativa, tarea específica del brujo. Manuel Lucena Salmoral, uno de los más serios investigadores del Instituto Colombiano de Antropología, se sometió a la curación de la bruja María. El relato completo de la curación lo publicará Lucena en la Revista Colombiana de Antropología con el título de "Notas sobre la magia de los Goahibos". El autor nos ha permitido leer los manuscritos y de allí hemos tomado los datos que nos permiten citar un caso más de conexión entre lo dramático y lo mágico, esta vez en un grupo colombiano.

Antes de proceder a la curación, la bruja María se pintó de achioté (4) y aspiró yopo. Después puso sus manos sobre la parte en la que se localizaba el mal y comenzó a hacer movimientos circulares con los brazos, "en sentido de introversión, como queriendo recoger el mal". Por un agujero que había en la pared, a causa de la mala unión de los maderos, la bruja sopló hacia el exterior "a la vez que hacía grandes movimientos impelentes con los brazos y las manos, como queriendo dar a entender que estaba sacando afuera el mal espíritu". Repitió tres veces esta operación. Acompañaba sus movimientos con palabras en tono imperativo, escupía de vez en cuando y se revolvió los cabellos.

Es innegable el carácter dramático del ritual mágico de la bruja María. Ella, como todos los brujos, teatraliza porque sabe y cree que la curación está condicionada en gran parte por su discurso gestual. El valor de María como "actora", se confirma en este caso por su capacidad de responder con movimientos concretos a una presencia abstracta, en este caso el mal espíritu. Es bien sabido que uno de los ejercicios de arte dramático consiste en la familiarización del actor con formas o con objetos abstractos. Este debe saber reaccionar

ante la presencia de un ratón que no ve o de una lluvia que no sienta. (El Viejo y la Vieja en "Las Sillas" de Ionesco deben hablar todo el tiempo con sus invitados invisibles).

En el gesto de recoger y de impeler el mal espíritu reconocemos un movimiento de danza que se observa en algunos bailes folclóricos colombianos como en el mapalé.

En este caso encontramos otro elemento interesante: los gestos de la bruja están acompañados de palabras imperativas. No tenemos idea de si lo que dice María es una fórmula mágica fija, ya establecida, o si se trata de palabras inventadas en el momento mismo de acuerdo con cada caso y con la gravedad del mal. Esto nos permitiría establecer si la bruja responde a un papel prefiado o conoce su capacidad de improvisación. De todas maneras, hay ya aquí una conjunción del discurso gestual y del discurso vocal.

Los Godhibo tienen otra forma de magia curativa que tiene más relación con la magia contaminante: la forma material, visible, del principio abstracto que produce la enfermedad se llama "wanare" o "wanari". Solo el brujo puede verlo y extraerlo del enfermo. Para efectuar la curación, el brujo usa una vestimenta especial, se adorna con collares de dientes de tigre, adornos que parecen ser uñas y piel de tigre y pluma de aves y se pinta con achíote. Toma también yopo y capi que lo emborrachan casi por completo.

Cuando llega el brujo a la casa, observa al enfermo. Si lo ve muy mal se devuelve sin intentar la curación. Si cree que el enfermo puede curarse sale de la casa y comienza a gritar para que todos los males se salgan y así poder chuparlos. Al mismo tiempo muere unas piedras pequeñas que lleva en la mano, llamadas "maras" y de distintos colores según la enfermedad. Luego regresa y agita su maraca "para dar brisita al doliente", reza unas oraciones y después sopla y succiona con la boca sobre la parte dolorida. En una de estas succiones extrae el "wanare", lo saca luego de la boca y se lo muestra a todos diciendo que aquello era lo que había provocado la enfermedad. Tira entonces el "wanare" lejos y anuncia que el enfermo va a curar. Finalmente ordena que le den el vestido del enfermo y lo sopla también.

Los casos que hemos presentado constituyen formas dramáticas incipientes, semillas muy elementales pero cargadas de las posibilidades dramáticas que el hombre iría liberando en el tiempo. En todas aparece claro el ingrediente mágico-simpatético polarizado, en casi todos los casos, en la ley de semejanza, es decir, con mayor tendencia hacia la magia homeopática que hacia la contaminante.

En los seis casos, el hombre primitivo cree que el efecto esperado se producirá por pura y simple imitación, bien sea en la danza guerrera, en la pantomima de las papayas de las mujeres tshi, en la tragicomedia de los brujos dakayos, o en el ceremonial casi metafísico de la bruja María. La danza está asociada con casi todos los rituales que presentamos. Tiene particularmente significación en aquellos en los que expresa con perfección las acciones de los guerreros en el combate. En el frenesí de la danza debía sentir el primitivo —como todavía en parte lo sentimos nosotros—, que algo había en su cuerpo del espíritu de la divinidad y que algo suyo comulgaba con el ritmo que observaba en la naturaleza.

Es interesante anotar que las mujeres son las protagonistas de la danza guerrera en algunas de estas formas dramáticas. Ellas tienen un papel dramático definido. La participación femenina en estas acciones dramáticas elementales se hace más significativa todavía si recordamos que el teatro griego y el medieval limitaron el papel de las mujeres en la escena.

Nada seguro podemos decir sobre si el primitivo reconoce las extraordinarias aptitudes dramáticas de la mujer, aptitudes que el teatro desconoció u olvidó durante siglos. Lo que sí podemos afirmar es que de su plasticidad, de su gesto, del ritmo de su cuerpo, en una palabra, de la perfecta realización de su papel depende el desenlace del otro plano dramático en el que sus hombres juegan a la vida o a la muerte.

PERVENCIAS DEL INGREDIENTE MÁGICO EN EL TEATRO

La fe en lo mágico aparece como uno de los impulsores de la evolución dramática en el ser humano. La seguridad de que el efecto imitado guarda semejanza con el efecto realizado, la convicción de que lo pre-figurado anticipa efectivamente la figuración de presente, libera progresivamente la energía gestual, el potencial dramático del hombre.

Algo les queda de mágicos a los lugares que se destinan a la representación y a la actuación teatral. Son sitios que nos atraen por su misma espacialidad, aparte de los valores dramáticos que envuelven en cada nuevo montaje. Los teatros no pueden dejar de presentársenos como recintos mágicos. Esta tal vez sea la razón por la cual mucha gente busca simplemente "ir al teatro" en lugar de ir a ver y a entender la obra de teatro. Los teatros son espacios mágicos privilegiados y, aunque ese carácter misterioso se conserva en muchas de

Las formas de teatro contemporáneo, fue especialmente significativo en el teatro burgués sobre todo en la concepción del teatro como "cajita mágica" de que habla Duvignaud, el teatro entendido como caja de efectos especiales. Es el teatro del telón de boca que abre o cierra la escena al arbitrio de ese mago que es el director de escena, el teatro de los telones interiores de los que salen en segundos las más tristes habitaciones y los más románticos paisajes como sacados del sombrero de un mago, el teatro de las luces y de la tramoya, de los ruidos y de los disfraces, teatro fiesta, teatro carnaval, teatro ritual...

El espíritu del ritual estará siempre presente en el teatro. Al teatro no se va con la misma actitud que al cine, por ejemplo. Hay una especie de respeto en el espectador. Entra a un espacio poco iluminado. La luz se apaga por completo y un pequeño reflector señala el sitio o el personaje al que debemos dirigir la atención. Los juegos de luces recuerdan, en este contexto, los rituales шамánicos.

El ritual se hace presente también en los disfraces. Los primeros disfraces en la historia del fenómeno humano, las máscaras y las pieles de animales sobre todo, parecen indicar un origen mágico-religioso: ponermé la máscara del dios o del animal sagrado era ya una manera de identificarme con ellos, de ser ellos.

Todavía el teatro conserva en alguna forma su ingrediente mágico-simpatético. Porque en el teatro los hombres construyen en pequeño el mundo que proyectan y que desean. El teatro no es simplemente el modelo, la maqueta presente y distante todavía de la realización. El teatro es ya esa realidad que se salta el tiempo y el espacio para configurarlo en el ya intemporal de los hombres. Lo mismo que la danza de las mujeres era ya el triunfo de los combatientes. Lo mismo que el ritual es ya la actualización del misterio. La pre-figuración es configuración.

Seguimos yendo al teatro, haciendo teatro, porque llevamos todavía en nosotros la fe mágica del primitivo. Creemos que ese modelo de universo que montamos en el espacio y en el tiempo escénicos hace presente el universo que tal vez nunca viviremos.

NOTAS

1. Frazer, J.G., "La Rama Dorada", México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 33-34.
2. Frazer, J.G., op. cit., p. 91.
3. Ibid. p. 38.
4. El achote repele al mal espíritu.