LA MÍMESIS EN EL TEATRO CLÁSICO*

MIMESIS IN CLASSIC THEATER

Rubén Darío Zuluaga Gómez**

** *Licenciado en Artes Escénicas de la universidad de Caldas. Aspirante a Magister en Filosofía y Cultura y docente de la Universidad de Caldas. Autor de los libros: La fiesta de los locos (2006), 300 estrategias de animación a la lectura (2009).y la crítica en la comunicación teatral (2013)*

RESUMEN

En esta ponencia pretendo plantear parcialmente la tesis general de mi trabajo, que es: *El teatro es esencialmente mímesis*. Quiero, además, asociar la mímesis a un componente emocional, sensible, para mostrar que precisamente es este carácter fenoménico expresivo, gestual en el caso del teatro, el que establece diferentes puntos de vista para apreciar tal concepto. En sentido general podemos afirmar que en la mímesis se expresa tanto la emoción como el pensamiento, en una articulación total.Quiero partir de la manera como fue entendida la mímesis en el teatro clásico desarrollado en Grecia en el siglo V a.C. a partir de la tragedia y la comedia, como los géneros fundacionales del teatro. Es importante para nuestro caso establecer la diferencia entre Platón y Aristóteles, quienes sentaron las bases filosóficas de una teoría del arte que aún hoy es motivo de reflexión y de la cual creadores y teóricos, durante casi dos mil años, han alimentado y creado divergencias que no se alejan drásticamente del origen, excepción hecha de algunas teorías de la posmodernidad en el teatro, que niegan absoluta y radicalmente la mímesis.

PALABRAS CLAVE

ABSTRACT

In this work I pretend to present partially the general thesis of my work: *Theater is Essentially Mimesis*. Also, I would like to associate mimesis with an emotional, sensitive component to demonstrate that this is precisely the expressive phenomenal, gestural character in the case of theater that establishes different viewpoints to appreciate such concept. In general sense, we can affirm that both, emotion and thought are expressed in mimesis in total articulation. I want to start from the way in which mimesis was understood in classical theater developed in Greece in the V Century BC from tragedy and comedy as the foundation genres of theater. For this case it is important to establish the difference between Plato and Aristotle, who set the philosophical basis of an art theory that still today is the reason for reflection and from which creators and theoreticians, during almost two thousand years, have fed and created divergences which do not move away drastically from the origin, except for some postmodern theater theories which deny mimesis absolutely and radically.

KEY WORDS

* Recibido:4 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Julio de 2013

INTRODUCCIÓN

El interés de la argumentación es reconocer el concepto de mímesis desde la antigüedad, allí donde se vincula la danza, la música y el canto. Según Tatarkiewicz(2000), la mímesis tenía un significado más tendiente a la imitación de la realidad interior y a partir del siglo V a.C. se entiende como imitación de la realidad exterior. Para Platón(1979), la realidad son las ideas apartadas de las cosas y como los poetas no hacen más que imitarlas con palabras y sonidos se mueven en un mundo de engaño e ilusión, por lo cual los expulsa de su República ideal, donde solo debe imperar la razón, la verdad. El concepto de mímesis en el siglo V a.C. está entre el intelecto y la emoción, entre el comprender y el sentir y las diferentes posturas frente al concepto se derivan de la importancia que se dan a uno y otro aspecto. En este mismo sentido, en relación con la mímesis, el teatro posdramático niega el *logos*, la historia y la narración para centrarse en la emoción, la sensación y el despertar de los sentidos. El problema, entonces, se plantea entre el teatro dramático y posdramático en la actualidad, de la misma manera como se da la confrontación entre el *logos* y la emoción.

Este artículo busca identificar los diferentes desarrollos del concepto de mímesis anterior a Platón y Aristóteles, luego se plantea la posición de estos dos filósofos, para concluir estableciendo una relación entre esos puntos de vista antiguos con los del teatro posdramático. Dicho con otras palabras, se pretende mostrar las maneras como el teatro se vincula con la realidad para identificar cuáles asume el teatro posdramático, a la luz de algunos textos teóricos que caracterizan esta tendencia.

LA MÍMESIS ANTES DE PLATÓN

Para los griegos clásicos el ser humano es un pequeño cosmos, reproduce en su organismo el movimiento de las esferas celestes. La música y la gimnasia hacen parte de la educación, porque instauran en el cuerpo y el alma la proporción y el ritmo cósmico. Para los griegos todo es mímesis de la naturaleza y especialmente las matemáticas como expresión de la perfección cósmica.

El término mímesis, antes del siglo V a.C. en Grecia, tenía una significación y un origen oscuro, asociado al origen del teatro en los rituales dionisíacos, según Tatarkiewicz (2000) eran rituales que incluían baile, música y canto. Desde esta perspectiva, la palabra mímesis se aplicaba no a la reproducción de una realidad exterior, sino interior. El término se aplicaba a la danza que expresaba sentimientos, no era imitativa sino expresiva, y con el tiempo pasó a significar el arte del actor y más tarde se aplicó a la música, la poesía y las artes plásticas. Estas danzas expresivas, que se realizaban como culto, proporcionaban un desfogue de sentimientos y por consiguiente una purificación, que más tarde en la teoría de Aristóteles corresponde a la catarsis. Asociadas a esta danza ritual, aparecían la música y la poesía que más tarde se harán independientes.

En esta primera acepción de mímesis entre los griegos, se encontraban íntimamente ligadas la danza gestual y la música. Así lo describe Tatarkiewicz:

> La música griega, incluso después de separarse de la 'triúnica choreia', conservó sus vínculos con la danza. Los cantores del ditirambo, disfrazados de sátiros, eran a la vez danzantes. La palabra griega […] (choreuein), tenía dos significados: danzar en grupo y cantar en grupo. La 'orchestra' o sea, la parte del teatro donde se colocaban los cantores, viene de […] (orchesis) danza. El cantor mismo tocaba la lira, y el coro lo acompañaba danzando. (2000, p. 24)

La danza fundida con la música y la poesía formaban una totalidad, un solo arte. La "triúnica choreia", según Zielinski (citado por Tatarkiewicz, 2000) era un arte que expresaba sentimientos e instintos del hombre mediante movimientos, palabras y música. "Choreia" (según Tatarkiewicz) es danza colectiva esencial, que deviene en "el coro", después se transformará en canto colectivo y entrará a ser parte fundamental de la estructura del drama

La palabra mímesis no aparece ni en Homero ni en Hesíodo, pero sí en Demócrito quien la entendía en relación con la manera como funciona la naturaleza, aplicada a las artes utilitarias: el arte de tejer imita a las arañas, los constructores lo hacen a imagen y semejanza de las golondrinas y el canto hace mímesis del trinar de los pájaros. De la misma manera, Pitágoras creía que las cosas en sí son números y ellas los imitan o representan.

> Las cosas son imitación de los números, porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de números pares […]. La música humana 'imita' la música divina que producen los cuerpos celestes en sus movimientos perfectos, descubre las leyes fundamentales de la naturaleza. (Aristóteles citado por Gutiérrez, 2008, p.11-12)

Según Gutiérrez (2008), también Sócrates trata de establecer un principio para separar de todas las artes o técnicas humanas, aquellas que mucho después se llamarán *bellas artes*, como son la pintura y la escultura, porque a diferencia del herrero o el zapatero, estas imitan lo que ya existe en la naturaleza y tiene un carácter representativo.

LA MÍMESIS EN PLATÓN

La cultura griega no conoció un concepto delimitado de arte, pues ellos llamaban *tejné* tanto la pintura y la música como la agricultura y la medicina. Sin embargo, sus razonamientos sobre las actividades que hoy llamamos arte, tienen la importancia de ser pensamientos fundadores de la estética occidental. En el *Ión* de Platón (1979), Sócrates pregunta al rapsoda Ión por el objeto de investigación de la poesía, para responder que los poetas no componen merced al arte, sino que son seres leves y alados que pueden transportarse a los jardines de las musas y ser mensajeros de los dioses. Platón manifiesta su admiración por los artistas, sin embargo, expresa su incertidumbre y preocupación por la ambigüedad e indefinición de las actividades que se

derivan de las Musas, que imitan dioses y hombres y que conmueven a sabios y encantan multitudes.

En el libro III de *La República*, Platón (1979) muestra la importancia que el arte y los artistas tienen en su proyecto educativo. El concepto de mímesis ya aparece asociado a las actividades artísticas y estas se requieren para que los jóvenes se desarrollen rodeados de imágenes de la gracia y del buen carácter, las cuales están en la pintura y otras artes visuales. Platón reconoce explícitamente la importancia que tiene el arte en la educación, e incluso (libro VII de *La República*) que olvidar las musas puede ser motivo de discordia en los Estados. Sin embargo, en *Las Leyes* (libro IV) comienza a cuestionar el arte desde el punto de vista ético.
Y en el libro X de *La República* (1979), se muestra abiertamente enemigo de la poesía en el ordenamiento del Estado que propone. En él no será admitida aquella parte de la poesía que sea puramente imitativa: "No hay nada que como ese género de poesía sea tan capaz de corromper el espíritu de los que lo escuchan, cuando no poseen el antídoto, que consiste en saber apreciar ese género tal cual es él" (1979, p. 602).

Sin embargo, el filósofo se muestra prudente en su crítica, reconociendo el respeto que de pequeño guardó a Homero, al que da el crédito de maestro y jefe de los poetas trágicos. Pese a ello, como es su costumbre, advierte tener más miramientos con la verdad que con los hombres.

Trae como ejemplo Platón la construcción de una cama y en primera instancia presenta la idea como esencia misma del lecho que es construida por Dios, en segunda instancia el obrero constructor hace una segunda copia de la cama para uso humano y el pintor haría una copia de su apariencia. Del pintor diría Platón que:

> […] el único nombre que razonablemente puede dársele es el de imitador de la cosa de que aquellos son obreros. –Perfectamente. ¿Llamas entonces, imitador al autor de una obra alejada de la naturaleza en tres grados? –Justamente. Así, el que hace comedias, en calidad de imitador, está alejado en tres grados del rey y de la verdad. Lo mismo ocurre con todos los demás imitadores. (1979, p. 604)

Continúa el filósofo planteando, en el libro X, que el pintor reproduce las cosas que existen en la naturaleza de la misma manera que un espejo lo hace artificialmente, no hace nada real, sino una representación.

Reconoce Platón, en varios apartados de *La República*, el hechizo que genera Homero con su poesía, pero advierte que solo puede utilizar palabras para referirse a las cosas y los hechos, porque no los conoce en esencia, pues no es médico, no puede gobernar ni dirigir ejércitos.

Continúa argumentando Platón que es necesario protegerse de la seducción de la poesía y no caer en la pasión de la juventud, pues no puede ser considerada como cosa seria que tenga que ver con la verdad y es necesario ser precavido para no ser atraído por sus hechizos. El Estado debe vigilar que el contenido de las obras

poéticas esté creado en función de lo justo, lo bueno y lo bello, pues no siempre son ejemplarizantes para la juventud.

Con relación al teatro, así como las otras artes, debe ser reglamentado, y se prohíbe la imitación de esclavos, locos y malvados, de mujeres que desafían a los maridos y a los dioses, así como las pasiones que atenten contra la moderación, como la risa exagerada, la gula y los deseos carnales. En términos de Platón:

> […] si algo imitan, que sea desde muy pronto aquello que puede conducirles a su fin peculiar; es decir el valor, la templanza, la santidad, la grandeza de alma y las demás virtudes; pero que nada bajo y vergonzoso imiten, por temor a que se conviertan en aquello que imitan. ¿No has observado que la imitación, cuando se contrae el hábito de la misma en la juventud, pasa a hacerse costumbre, conviértese en segunda naturaleza, y el imitador adquiere poco a poco, el tono, los gestos y el carácter de aquellos a quien remeda? (1979, p. 479-480)

En general, podríamos decir que Platón (1979) tiene una alta valoración del arte, cuando es mímesis que ayuda al alma a ponerse en armonía con la belleza del universo, o es imitación pura del hombre de bien. En cambio, rechaza de manera radical la imitación de fenómenos aparentes, superficiales, que solo produzca placer para los sentidos, pero que no aporta al conocimiento de la verdad.

LA MÍMESIS EN ARISTÓTELES

Para Aristóteles (2002), la imitación es connatural al hombre desde la infancia y esto lo hace diferente de los animales. Sus primeros conocimientos los adquiere a través de la imitación, además de sentir una gran complacencia con ella.

> Y una causa de eso –dice Aristóteles– es también que el hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente, solo que estos participan de ello en una pequeña extensión […]. La poesía se desmembró en conformidad con los caracteres propios de sus autores. Los más respetables, en efecto, imitaban las acciones honrosas y las de los hombres de esa condición, mientras que los más ruines imitaban las de los rastreros, componiendo desde el principio sátiras, al igual que los otros himnos y encomios. (2002, p. 39)

Aristóteles unió dos concepciones de mímesis: la ritualista, referida al periodo preplatónico en el cual la danza, la música y el canto eran sus aspectos constitutivos; y la socrática, que se definía como copia de la apariencia de las cosas (Tatarkiewicz, 2000). De esta manera, el estagirita pudo aplicarla tanto a la música como a la escultura y al teatro.

Si para Platón la obra del artista humano es una reduplicación ontológicamente

degradada, para Aristóteles el arte sigue siendo imitación de la naturaleza, pero no en el sentido de una técnica inferior, despreciable o merecedora de rechazo. Para Aristóteles la imitación es la causa natural de la poesía, un proceso natural que lo humaniza y lo convierte en algo divino.

Se ocupa indistintamente Aristóteles de la tragedia y la comedia, sin discriminar ninguna por prejuicios morales o educativos. La tragedia representa el error humano, que no es perversidad o maldad, pero que de todas maneras queda definido fatalmente por el destino. Observamos la desgracia y el sufrimiento del héroe: de allí se deriva la compasión y el temor y se produce una descarga psíquica purificadora, *catarsis*. Así define Aristóteles el gran drama griego:

> Es, pues, la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones. (2002, p. 45)

A diferencia de Platón, Aristóteles cree que la maldad y las acciones bajas pueden ser representadas según la estructura de la obra, si, además, persigue un buen fin. Según la necesidad de la obra puede justificarse lo ruin, lo absurdo o feo. En palabras del estagirita:

> La comedia es, tal como lo dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea, pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. (2002, p. 43)

En la *Poética* queda claramente definido el arte como imitación, pero no simplemente como copia de una realidad exterior y particular, sino como materia propia de lo universal y lo necesario. En este mismo sentido Aristóteles (2002) plantea que la tragedia imita, no tanto los caracteres humanos, sino el movimiento y agitación de la vida y de la felicidad o el infortunio; la acción o fábula es su elemento fundamental.

Para Aristóteles el objetivo del arte es imitar la naturaleza, pero sobre todo mejorarla; prefiere una imitación idealizante. Dice el filósofo:

> De una manera general, lo imposible hay que referirlo a la poesía o al ideal de lo mejor o a la opinión común. En relación con la poesía, es preferible una cosa convincente aunque imposible que una cosa posible, pero no convincente. (2002, p. 107)

Continúa planteando el maestro, en la *Poética*, que el arte tiene un ámbito propio distinto al de la ciencia o al de la política, pues no busca la verdad absoluta, por lo tanto plantea el concepto de *verosimilitud*, una idea plástica como la vida real. Esta noción le permite relacionar conocimiento y razón, pero al mismo tiempo quedar abierto a la imaginación, al misterio y a la fantasía.

En conclusión, en el periodo clásico se conocieron cuatro conceptos diferentes de imitación según Tatarkiewicz: "El concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los procesos naturalezas), el concepto Platónico (copia de la realidad), y el Aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza)" (2000, p. 303).

Desde la antigüedad se sentaron las bases para una teoría del arte que se define fundamentalmente en la imitación, fundiendo los conceptos platónico y aristotélico, los que definieron hacia el futuro múltiples matices, algunos divergentes, pero siempre influyendo en la filosofía y el pensamiento de muchos artistas que plasmaron su propia interpretación en las obras.

MÍMESIS TEATRO CLÁSICO VS ANTIMÍMESIS TEATRO POSDRAMÁTICO

Hablar de mímesis en el teatro es tratar de establecer la relación entre el teatro y la realidad. Desde el Renacimiento hasta nuestros días hablamos de un teatro dramático con unas características parecidas, definido así por Peter Szondi:

> Como aquel que, surgido a partir del Renacimiento, cuenta cómo drama se basa fundamentalmente en la reproducción de los vínculos entre sujetos y la toma de posición y búsqueda de transformación de su entorno a partir de la dialéctica intersubjetiva, expresada prioritariamente mediante el diálogo. (1992, p. 100)

Entre la antigüedad y el medioevo, el teatro responde a ideales determinados por potencias externas al hombre mismo, llámense destino, Dios o Estado. Este tipo de teatro basa su estructura en la representación de dioses y héroes en la antigüedad, y de historias bíblicas a través de los *Autos Sacramentales* en el medioevo.

Las unidades dramáticas o aristotélicas, no explícitas, pero deducidas de la *Poética* en 1570 por el crítico italiano Lodovico Castelvetro, son referidas a la acción, tiempo y lugar. El teatro llamado dramático, en general, responde a la estructura de acción, tiempo y lugar en que se presenta un espectáculo teatral. La acción es la unidad sobre la que hay un consenso general, entendido desde la fábula y un tema principal que debe abordar la obra teatral; frente al lugar y tiempo hay mucho disenso, pues se limita el tiempo en que debe suceder la acción y el lugar debe ser uno; sin embargo, esta estructura es la que se ha identificado como teatro dramático, pues define los elementos esenciales de dicha estética.

De la misma manera, el teatro dramático tiene otras circunstancias preponderantes que se convirtieron en regla general y que son abordadas como una necesidad de su estructura: la primera y más importante regla es que el teatro es en primera instancia poesía escrita y por lo tanto literatura, asimismo la puesta en escena responde a su linealidad en acción, lugar y tiempo. Es precisamente esta característica del teatro como literatura, como *logos*, instaurado en el pasado, en la historia y la tradición de la creación artística, la que determina una ontología históricamente situada y que, como poética de autor, determina los

otros lenguajes, definidos por el plan de la obra: entre otros, personajes, situaciones, lugar, y tiempo.

Es precisamente por este carácter mimético y de retrospectiva histórica y literaria, que el llamado teatro posdramático se pone en beligerante contradicción con el teatro dramático. El teatro posdramático se plantea al otro lado, absolutamente contestatario y como posibilidad política de resistencia al establecimiento político, pues se identifica la re-presentación como una forma del espectáculo que se instaura en la ideología y en la lógica de un sistema que requiere espectadores, como consumidores y pasivos. De esta manera define Jorge Dubatti el concepto:

> Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. [...] el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena. (2005, p. 122)

Como aspecto histórico, es necesario denotar que el teatro posdramático designa las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que ponen en el lugar central del hecho escénico la comunicación sensorial con el espectador, la preponderancia de la presencia sobre la representación, la fragmentación y simultaneidad de los contenidos, la tendencia a la puesta en música, el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, entre otros.

Una visión del teatro posdramático apenas se está consolidando. No existe un teórico ni un autor que sea el representante o máximo expositor de estas teorías. Realmente son muchos quienes desde sus países y localidades realizan experiencias y devaneos teóricos al respecto, algunos de ellos son: Lehmann, Jean-Frédéric Chevallier, Frank Micheletti, Jeannine Diego Medina, Gerardo Trejoluna, Jorge Dubatti, Santiago García y Víctor Viviescas, ente otros.

Un aspecto importante en la concepción del teatro dramático, y allí puede corresponder a un carácter mimético en el sentido de copia de la realidad externa, es el concepto de personaje, que en estéticas preponderantes en la contemporaneidad tienden a calcar los prototipos humanos, yendo hasta el extremo en el siglo XIX de aplicar el método científico al teatro y crear métodos de actuación definidos como naturalistas y realistas.

En el concepto de estructura dramática o no dramática está el gran debate sobre la mímesis o no mímesis, pero especialmente en el concepto de personaje, aquel que es re-presentado por el actor. En el drama, el actor deja de ser él mismo para asumir un rol, para asumir otra personalidad, y en la medida en que desaparece como presencia parece ser más efectivo su carácter de representación. En este orden de ideas,

para el teatro posdramático el personaje no entra en categorías psicológicas muy definidas, porque lo importante es el acontecimiento, la inmediatez, antes que la producción de historias con sentido definido. La presencia, el cuerpo del actor, asume en el teatro posdramático otro sentido, en términos de *Lehmann* (traducido por Chevallier, 2004):

> A pesar de todos los esfuerzos para encerrar el potencial expresivo del cuerpo en cierta lógica, gramática o retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro donde se opera la desaparición de toda significación a favor de una fascinación lejos del sentido, de una presencia espectacular, del carisma o del razonamiento. Se opera un desplazamiento en la concepción de la señalización como tal cuando en el *teatro posdramático* se llega a marcas extremas de una corporeidad insistente. El cuerpo se vuelve centro de gravedad, no como cargador de sentido sino en su sustancia física. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, se niega a su papel de significante. El *teatro posdramático* se presenta como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, expuesta en sus intensidades, en su presencia. (p. 30)

Es precisamente en la dupla del presentar-representar, donde el teatro posdramático se declara antimimético y niega en forma radical los postulados de un teatro dramático. Así define la diferencia Chevallier:

> Nos interesa menos el drama y lo que su escenificación implica: la representación. La atención se dirige más hacia lo que *está* detrás de la historia, de los personajes y del conflicto. Todo lo que definía al teatro (el drama y su representación) ya no nos permite hablar de él. *Ya no hay coincidencia entre lo dramático y lo teatral*. Lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo (explicitaremos los posibles sentidos del término más adelante) ya no es tanto a una "actuación" creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro –tanto desde la sala como desde el escenario– se enfoca ya no en la representación sino en la *presentación*, en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que aquí está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo. (2004, p. 3)

El teatro posdramático aboga por un evento escénico plural que busca desarrollar las potencias escénicas. Es inmediato y directo. No necesita una historia, porque no se hace con la pretensión de que sea entendido. Actualmente no existe un fundamento único que recoja los postulados de esta tendencia estética, sino algunos acuerdos básicos, que se nutren todos los días por los aportes que hacen la práctica y la reflexión teórica. Además, la concepción misma preconiza un importante nivel experimental, enfocado en el aquí y el ahora, las presencias y la inmediatez, por lo tanto, es un movimiento muy dinámico.

CONSIDERACIONES FINALES

El teatro posdramático declarado por sus teóricos como antimimético, responde, con su filosofía del hecho teatral, como un sentido completamente revalorizado del espectáculo tradicional representativo, asumido este como mímesis en el sentido de copia de la realidad.

Sin embargo, todas estas consideraciones teóricas relativas al teatro posdramático, parecen ver la obra de arte desde la estética de la producción y aunque quieren integrar al espectador como sujeto activo y creativo, finalmente son ellos, los creadores, quienes determinan todo y ponen las reglas. El espectador está allí, en un lugar muy importante, pero absolutamente creado y determinado por unos operadores escénicos.

Desde otra perspectiva, el espectador no solo es activo si el artista decide incluirlo, motivarlo o despertarlo, pues él es quien en definitiva le permite la existencia estética y social al teatro.

Por lo tanto, el teatro posdramático, así se aparte radicalmente de los postulados del teatro dramático tradicional, entra en los mismos niveles comunicativos y presupuestos de la estética de la recepción, dado que a un espectador no le interesan las condiciones de producción de la obra, sino que él va al encuentro de lo que allí ocurre, permitido por lo verosímil y lo creíble del acontecimiento y en esta relación se juega la mímesis, esa relación ritual de fascinación, de juego que liga intersubjetivamente la obra y el espectador.

En este mismo sentido, el teatro posdramático busca potenciar otra realidad del operador escénico, no quiere una personalidad falsa u otro cuerpo. El teatro posdramático reivindica al actor, su presencia, pero potenciada por el misterio de la creación artística, análogamente llamada por otros inspiración, posesión y acrecentamiento. De manera parecida a como en la antigüedad, antes de Eurípides, el mismo Dios se hacía presente en la escena, no había re-presentación sino presentación. De alguna manera, el teatro posdramático recupera esa concepción ritualista, que hace mímesis de potencias invisibles, contenidas en lo humano, pero quizás con lo enigmático de lo divino, lo misterioso e inexplicable.

El espectador busca mímesis, vale decir, algún contacto con la realidad que le permita afirmarse en la existencia, para reír o llorar y no le interesa la técnica, ni el concepto utilizado por el artista para producir la obra. Para él cuenta la capacidad de atraparlo, de seducirlo y conectarlo con el acontecimiento que se pone frente a sus ojos. Si el espectador cree lo que ve, oye y siente, se convalida y posibilita el encuentro, si no, huye y le es indiferente cualquier esfuerzo de producción o concepto que haya detrás del intento de ofrecer mímesis teatral.

Obra: *"La malasangre" ,* Fotografía: *Mauricio Marín*

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.

Chevallier, Jean-Fréderic. (2004). *El gesto teatral contemporáneo.* México: Coedición Proyecto 3/Unam/Escenología.

Dubatti, Jorge. (2005). *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad.* Buenos Aires: Nueva Generación.

Gutiérrez, Alba Cecilia. (2008). *El artista frente al mundo.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Platón. (1979). *Diálogos*. México: Editorial Porrúa.

Szondi, Peter. (1992). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Ediciones Destino.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (2000). *Historia de la estética.* Madrid: Ediciones Akal, S.A.