

El arte dramático del chamán

“Ser actor del Kathakali no es una elección, es una vocación. Desde su más tierna edad el niño queda sujeto a una disciplina. Entra en un universo teatral que es continuo a un universo religioso. No es sólo una cuestión de oficio, sino de misión”.

*Eugenio Barba
Más allá de las islas flotantes.*

“El actor es un mero empirista, un curandero guiado por un instinto pobre y vago, alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero”

*Antonin Artaud
El teatro y su doble.*

Juan Carlos Calderón

Profesor de la Escuela de Estudios Generales, U.C.R.

¿Qué fue primero?

El estudio de la actividad chamánica ha estado ligado principalmente a la historia de las religiones y se ha convertido en objeto de estudio de la etnología, la sociología y la psicología. Sin embargo, el fenómeno chamánico ha sido poco estudiado desde la perspectiva dramática, desde el histrionismo escénico o desde el uso de las convenciones teatrales que éste ha sido capaz de utilizar.

El chamanismo: fenómeno central asiático y siberiano (Mircea Eliade, s. f.), está generalizado en el mundo entero y sufre variaciones, tanto de forma como de contenido, según los aspectos culturales que los diferentes grupos humanos han desarrollado.

El fenómeno chamánico es sobrenatural: derivado del ejercicio del trance extático del chamán. El chamanismo puede ser entendido como un acto de magia, de sacerdocio, de curanderismo,

pero también involucra una actividad profundamente teatral en la que el chamán despliega un conocimiento intuitivo o no, del arte escénico y de la acción dramática. Es un fenómeno complejo y vasto, en el que intervienen diferentes aspectos culturales o genéticos del "elegido".

Herbeth Read (s. f.) en su inquietante y elocuente propuesta: "Imagen e idea", le otorga al arte, del paleolítico primero y del neolítico luego, una función embrionaria, genésica y primigenia, sobre el resto de las actividades humanas, incluso superior a la evolución de todas las facultades del quehacer humano. Read antepone el hacer artístico a todas las manifestaciones culturales, incluidas la actividad filosófica, la actividad política e, incluso, la religiosa:

"Antes de la palabra fue la imagen, y los esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas..." (Read, s. f. 16).

Partiendo de esta propuesta de Herbeth Read podemos afirmar que la actividad chamánica no solo fue antecedida por la actividad dramática del hombre que juega, sino que tomó de ésta, principios elementales del arte escénico, descritos por Eugenio Barba (1988) en sus diferentes estudios antropológicos sobre la formación y la técnica del actor oriental: el principio de la oposición corporal, el uso de técnicas extracotidianas y la capacidad de la resistencia física, entre otros.

Para Antonin Artaud (1978), el drama no se desarrolla entre sentimientos sino entre estados espirituales, dosificados y reducidos a gestos y esquemas. Artaud comparte la afirmación de Read al comentar que: "Se advierte en el teatro balinés un estado anterior al lenguaje: música, gestos, movimiento, palabras." (Artaud, 1978: 69).

Al principio el hombre jugó, del juego se derivó la necesidad de imitar para enseñar y para aprender; el juego creó situaciones modelizadoras que le permitieron al ser humano asumir diferentes roles y actividades sociales. En el juego se asumen significaciones profundas, lejos de lo frívolo y de lo inocente que puede presuponer.

Así pues, sostenemos que la actividad chamánica es el resultado de una propuesta lúdica y, por lo tanto, dramática, que la antecedió:

"El juego posee una gran importancia en el aprendizaje del tipo de comportamiento ya que permite construir modelos de situaciones en las cuales la inclusión de un individuo no preparado supondría para éste una amenaza de muerte, o de situaciones cuya creación no depende de la voluntad del que enseña. Aquí la situación no convencional (real) se sustituye por la convencional (lúdica)." (Lotman, 1978: 84).

Los modelos artísticos que nacen paralelamente a los lúdicos, se diferencian de estos en cuanto muestran un dominio de un mundo en una situación convencional y, básicamente, los modelos lúdicos representan el entrenamiento y la preparación de una situación convencional.

Honorio Velasco en su estudio "La difuminación del ritual en las sociedades modernas" sostiene que:

"...el teatro mantiene buena parte de los elementos que definen la fase liminal de los ritos de paso: la confrontación con ideas de orden y de caos, la manipulación osada de los símbolos sagrados, la instrucción de los misterios a través de paradojas, el uso de todos los códigos sensoriales como lenguaje expresivo y, además, la inversión de papeles sociales, la máscara, que finalmente no es otra cosa que un ejercicio de disociación social." (Velasco, 1996: 108).

Así, emparentados e imbricados en un tiempo y en un espacio no conocidos e imprecisos, la propuesta del *homo ludens*, el arte del actor primitivo y la actividad chamánica encuentran similitudes histriónicas, manejos de energía, alteración constante del equilibrio, estados de trance, inmovilidad aparente y un descomunal desgaste físico y emocional que los identifica, los emparenta y los acerca. El juego primero y la actividad mimética después, son factores que contribuyeron, entre otros, a crear el complejo sistema del ritualismo chamánico. El chamán discípulo del hombre-actor, del hombre-poeta logra desarrollar su oficio yuxtaponiendo el juego escénico, el arte escénico a su propuesta fundamental como guía de las almas al supra e inframundo, como ser humano capaz de transformarse en animal y como manejador de energías cósmicas. El chamán logra entremezclar y yuxtaponer



Actor de teatro Kabuki japonés. Ilustración. Tomada de ANATOMÍA DEL ACTOR de Eugenio Barba y Nicole Savarese.

su oficio conjuntamente con el arte de la actuación.

El histrionismo chamánico

El histrión es el individuo que representa, disfrazado o no; es el que posee dotes naturales para la actuación, tanto en la comedia como en la tragedia. Él es capaz de jugar con las leyes de la acción dramática consciente o inconscientemente.

La antropología teatral estudia los principios fundamentales que movieron a los diferentes actores a elaborar sorprendentes técnicas del manejo corporal. Los danzantes incas, aztecas y mayas (plasmados estos últimos en la pintura mural de Bonampak), el actor del Kabuki y del teatro Nô japonés, la bailarina de Orissi, la danza y el teatro balinés, el Kathakali hindú, presentan en la manera de encarar el fenómeno escénico, principios semejantes, que regulan el comportamiento de los actores y de la destreza de su arte.

Así, diferentes actores en diversos lugares y épocas desarrollaron la habilidad de manejar un núcleo energético del que parten y desarrollan sus propuestas estéticas, una técnica que se reduce a una utilización particular y extracotidiana del cuerpo, a una concentración de energía y a un dominio de la mente propios también del oficio chamánico.

Los chamanes son seres poseídos, el chamán domina a sus espíritus, es una especie de hombre-médico, es también capaz de realizar el vuelo mágico: descender a los infiernos, ascender al cielo, tener relaciones especiales con los espíritus y de dominar el fuego.

Hayamos cercanía entre el oficio chamánico y el arte del actor tradicional en los siguiente aspectos:

- El actor necesita sumergirse en el mundo del personaje que crea pero es capaz, a la vez, de mantenerse preocupado por otros factores extra-sistémicos que una puesta en escena le demanda. El chamán es capaz de dominar los espíritus de la naturaleza sin convertirse en un instrumento de esos espíritus. Hay una especie de identificación y de distanciamiento propuesto en ambas actividades.
- Los actores pueden ser reclutados o predestinados y entrenados en las sociedades primigenias. Los chamanes responden a una transmisión heredada a un llamamiento, o a una selección.
- La enorme energía desplegada por un actor oriental está suficientemente documentada por Eugenio Barba. La sobrenatural energía del chamán refleja el dominio de sí mismo y está documentada en la obra de Mircea Eliade. Se necesita que ambos sean: "...individuos inteligentes, astutos, pero siempre poseedores de

un gran carácter, porque su formación y el ejercicio de sus funciones necesitan dar pruebas de energía y de dominio de sí mismos" (Eliade, s.f.: 42). Para Artaud, el actor y el atleta tienen un punto de partida semejante en su carrera, pero "... la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior" (Artaud, 1978: 147).

- El actor primitivo posee la necesidad de inventar la máscara o el maquillaje, así como la elaboración de un vestuario simbólico que le posibilite la transformación en otro y le confiera la posibilidad de convertir estos objetos en vehículos signícos. En algunas culturas africanas o australianas el chamán recurre a: "...rostros y cuerpos pasados por ceniza o ciertas sustancias calcáreas, para conseguir el resplandor amarillento de los espectros o uso de máscaras funerarias" (Eliade, s.f.: 69).
- El vestuario en el arte dramático oriental e indígena americano se constituye en un elemento simbólico fundamental ante la ausencia de escenografía. En el chamán el indumentario es una especie de prótesis:

"...constituye por sí mismo una hierofanía y una cosmogonía religiosas: revela, no solo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos." (Eliade, s.f.: 130).

- El vestuario del chamán puede llegar a pesar en algunas culturas más de 15 kilos en accesorios y otros muchos



Danzante azteca. Ilustración. Tomada de ANATOMÍA DEL ACTOR de Eugenio Barba y Nicole Savarese.

objetos. Incluso cuando no hay vestuario un trapo sobre su cabeza es necesario para practicar,

al igual que el arte de la actuación, el simbólico manipuleo con los objetos.

- El actor recrea mediante la imitación no solo personajes y espíritus humanos sino que puede reproducir sonido de animales y de elementos naturales como el aire y el agua. El chamán aprende el sonido de las aves y de otros animales "... aprende su lenguaje, imitar su voz equivale al poder comunicarse con el más allá y con los cielos." (Eliade, s.f.: 94).
- La actuación es un arte que involucra los conceptos de la muerte y el renacer continuo, de función en función, de escena en escena. El chamán muere y resucita, no solo en los ritos iniciadores sino, también, en los vuelos cósmicos que realiza en pleno ejercicio de su poder.
- El chamán, al igual que el actor, danza y canta. Ambos son capaces de manejar diferentes instrumentos musicales.
- A su vez, el actor recrea los hechos gloriosos y las actividades cotidianas de una cultura en particular, un actor se convierte en un transmisor

oral de historias. El chamán también es, a su vez, una especie de hombre-poeta que conoce el alma humana y con la música o los sonidos de sus instrumentos musicales danza y cuenta, recoge el espíritu de todo un pueblo. Nuestra civilización plantea una rígida distinción entre el teatro y la danza, la cual parece absurda en el teatro oriental y en el teatro indígena.

El eterno retorno

La mayoría de las corrientes vanguardistas del teatro contemporáneo insisten en la necesidad de retomar y recobrar el discurso primitivo y el enlace cósmico que este establece entre el hombre y la naturaleza. La propuesta del arte escénico oriental, promulga la necesidad de armonizar la actividad escénica con las fuerzas cósmicas, despojando al hecho teatral de toda superficialidad y artificialidad y asumiéndolo casi como una actividad ritual o chamánica, en palabras de Kantor, procederíamos a otorgarle al arte escénico su capacidad de tener el poder primitivo transformador.

Para el padre del "Teatro de la crueldad", Antonin Artaud, hay que restituirle al teatro su carácter sagrado, no en el sentido religioso del término:

"El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima –y en algo

del teatro, tal como aquí lo entendemos— restituye al teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor” (Artaud, 1978: 59).

Con respecto a esta forma escénica del espectáculo balinés, Artaud define su permanencia en el tiempo como un producto de esos impulsos primarios de la creación que han definido una forma eficaz de transmitir conocimiento y desarrollar sensibilidad.

Al igual que en la mayoría de las sesiones chamánicas, el lugar donde se produce el acontecimiento es cerrado y presupone un gran número de testigos. Artaud propone suprimir la sala convencional de teatro para poder restablecer la comunicación directa con el espectador, convertido ahora en coprotagonista del fenómeno. El espectador no solo rodea la acción sino que será atravesado por ésta donde el actor “es un mero empirista, un curandero guiado por un instinto pobre y vago, alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor



Bailarina balinesa. Ilustración. Tomada de ANATOMÍA DEL ACTOR de Eugenio Barba y Nicole Savarese.

la maestría de un verdadero curandero” (Artaud, 1978: 148-149).

El trabajo de sistematización del arte de la actuación de Konstantin Stanislavki (1982) y particularmente su propuesta de las *acciones físicas* y del *sí mágico* lo llevó a afirmar que: “... toda acción en el teatro debe tener su justificación interior, su lógica, coherente y real... el sí actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación.” (Stanislavki, 1982: 71).

Para algunos investigadores escénicos, como Meyerhold (1970) y Jerzy Grotowski (1984), el teatro no es un escape ni un refugio, es una forma de vida.

Meyerhold le exige al actor, para alcanzar la transformación ideal, estudiar la técnica de los movimientos: debe recibir entrenamiento en danza, atletismo, gimnasia, acrobacia, esgrima, tenis; debe, igualmente, dominar un instrumento musical o poder cantar para desarrollar sus capacidades de flexibilidad corporal y sus aptitudes miméticas. Igualmente, le exigía a sus actores una economía expresiva y una desarrollada expresividad del cuerpo y de la voz:

“El interés de las transformaciones residen en que, cuando los transformistas son buenos, se realiza con tal brillantez, que el público siempre cree que hay trampa. La misión de nuestros actores es lograr esa técnica...” (Meyerhold, 1970: 79).

La propuesta meyerholdiana y su estética sobre la puesta en escena vuelve su mirada a:



Bailarina india de Orissi. Ilustración. Tomada de ANATOMÍA DEL ACTOR de Eugenio Barba y Nicole Savarese.

“...los orígenes del rito ditirámico, la tragedia divina, la sátira y la comedia. Un renacimiento de la convención que intenta liberar al intérprete de la

rigidez del decorado y de la división de la cuarta pared”... (Cid: 49).

Para Grotowski (1984) el aspecto medular del teatro lo constituye la preparación del actor (su cuerpo y su voz) y la alimentación del universo psicofísico como una preparación para su práctica escénica:

“El actor se entrega totalmente; es una técnica del trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de transluminación”. (Grotowski, 1984: 10).

El espectador de este tipo de teatro, “Teatro pobre”, contempla una serie de impulsos invisibles del actor, el cual libera energía por medio del impulso

interior. Grotowski define el trance como la habilidad de concentrarse en una forma teatral y particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad y de entrega total (Grotowsk, 1984: 32). Eugenio Barba distingue entre técnicas cotidianas condicionadas por la cultura y técnicas extracotidianas que desarrollan comportamientos no habituales en el uso y el manejo del cuerpo:

“Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Las técnicas extracotidianas se basan, al contrario, en el derroche de energía...: gasto de energía para un mínimo resultado”. (Barba, 1988:17).

El actor japonés del teatro NÓ desarrolla su presencia pura: se trata de un actor que representa su propia ausencia mediante el trance extático, dominio mental-corporal, que nos invita a reflexionar

sobre la ausencia del chamán, que parte igualmente del trance extático para desarrollar sus transformaciones.

La principal cualidad de un actor y de un bailarín en el teatro oriental así como la del chamán, es su capacidad de resistencia, su inmovilidad activa; la energía no corresponde forzosamente a movimientos en el espacio, puede provocar una sensación de movimiento aun cuando hay inmovilidad. En el arte de la actuación un actor:

“puede estar sentado sin moverse en absoluto y, al mismo tiempo, encontrarse en plena actividad... la inmovilidad es el resultado directo de la intensidad interna y son precisamente esas actividades íntimas las que poseen mayor importancia artística”. (Stanislavski, 1982: 59).



Bailarín medieval alemán. Ilustración. Tomada de ANATOMÍA DEL ACTOR de Eugenio Barba y Nicole Savarese.

Los mitotes o danzas dramatizadas en las culturas indígenas: Costa Rica

De las artes del espectáculo en la época indígena se conservan dos tipos de representaciones en las culturas mesoamericanas y sudamericanas: los textos teatrales: "*Ollantay*", el "*Rabinal Achí*" y el "*Utcka Paugar*", encontrados en los siglos posteriores a la conquista, y las "*Danzas Dramatizadas*" extendidas por todo el continente con diferentes nominaciones: areitos o mitotes:

"La danza dramatizada se caracteriza... por la esencia de la acción dramática, por un tema tradicional o específico y por la sucesión alternada de diferentes piezas coreográficas... con respecto a la esencia de su acción dramática, ella representa la lucha de un bien contra un mal o aún los contrarios muerte y resurrección..." (Carvalho-Neto, 1968: 378).

Ampliando esta definición de Carvalho-Neto, podemos decir que la acción dramática de estas danzas dramatizadas se puede ejecutar tanto de una manera hablada como de una forma mimada, o combinando ambas.

El calendario indígena tanto mesoamericano como sudamericano, está lleno

de festividades en donde el actor y el espectador se confunden:

"...Los aromas embriagadores y los ritmos estimulantes subrayan el efecto del teatro primitivo. La disolución del yo, tanto en el actor como en el público..." (Berthold, 1974: 12).

Además de "...cantores, actores, danzantes y bufones; poetas y oradores; voces enfrentadas para la declamación, gente experta en la memorización..." (Horcasitas, 1974: 75).



En Perú existían los "Amautas", encargados de organizar el teatro y maestros al servicio de la clase dominante, en la Antillas era el "Tequina", que era como el Amauta. Entre los aztecas encontramos al "Cuicapique", compositores de canto; los mayas designaban con el nombre de "Holpoholp" al director escénico, y el espacio escénico de los incas era llamado "Aranwa"

(todo el espacio) y "Mallki" (lugar donde se actuaba la escena); dentro de los aztecas estos sitios eran conocidos con el nombre de "Momoztli".

Las farsas o los dramas populares también formaban parte de las culturas indígenas latinoamericanas: en Perú existía el "Haraway", composición humorística popular relacionada con personajes zoomorfos. Entre de los aztecas son numerosas las alusiones que hacen los cronistas españoles de sus farsas.

En América Central las danzas dramatizadas indígenas se pueden clasificar en rituales, festivas, románticas y guerreras (Armas, 1964: 19) y dentro de las que recogían el pensamiento de las culturas mayenses y aztecas se encuentran las siguientes: “La Danza del Venado”, “Quiches contra Cakchiqueles”, “La Culebra”, “Quiche-Quinak”, “La Danza del Maíz” y “El Baile de los Gigantes” o “Historias” (dramatización del POPOL-VUH) entre otras.

Lo anterior es importante de anotar, ya que lo que hoy llamamos Costa Rica se constituyó en un puente cultural y económico entre las culturas Mesoamericanas y Sudamericanas:

“Costa Rica antigua tuvo relación con la región maya, con el área intermedia (particularmente con Panamá y Colombia), con Ecuador y, posiblemente, con las islas del Caribe. Se puede decir que el sustrato de nuestra cultura indígena tiene antes que nada un desarrollo endógeno, propio, en lo que llamamos Región Histórica Chibcha...” (Fonseca, 1996: 23-24).

Los embrionarios mitotes de las Culturas del Valle Central, se realizarán con el mismo misticismo y enajenación con que se celebraban en las grandes ciudades del norte y del sur. Estos mitotes terminan en verdaderas algarabías colectivas y fiestas profanas, donde el efecto embriagante de las bebidas alcohólicas (chicha), provoca estados de exaltación similares a los que se provocaban en las fiestas dionisiacas que origina el complejo teatro griego.

Desafortunadamente, no conservamos mayores documentos sobre el caso de las culturas establecidas en el Valle Intermontano Central, ya que una de las consecuencias del proceso de Descubrimiento y Conquista, no solamente en esta zona, es la pérdida y destrucción de documentos de carácter cultural. Sin embargo, para nosotros es importante citar estas embrionarias manifestaciones teatrales, básicamente porque nacen con un

carácter colectivo, el espectador se confunde con el actor, la realidad se confunde con el mundo de lo sobrenatural y de alguna manera posibilitaron la aparición de la figura chamánica.

En lo que es hoy Costa Rica, según distingue Luis Bolaños, existieron en las culturas de influencia mesoamericana dos tipos de “mitotes” o danzas dramatizadas, a saber: “El Mitote Profano de Embriaguez” y “El Mitote Religioso” (en los que usan plumas, se pintan y bailan en la plaza principal alrededor del sacrificio):

“Tanto los Borucas como los Güetares celebraban las cosechas del maíz y los frijoles con mitotes semejantes, grandes fiestas religiosas, con sacrificios, ofrendas y bailes, cantos y borracheras.” (Bolaños, 1988: 8).

Un tercer tipo de mitote: “El Mitote Guerrero” también fue desarrollado por los pueblos huetares del centro del país, el cual consistía en:

“...una especie de canción popular con una clara función histórica pues narra para la

posteridad los hechos heroicos de los caciques y caudillos de la tribu en las batallas más importantes. Generalmente se representaba con diálogos y acompañamiento de baile y música". (Ibid: 9).

En la región de Talamanca, Bolaños destaca la "*Ceremonia de Itsó*", que forma parte de la inauguración de una casa y en la que se usa una máscara de palma con barbas de musgo llamada Itsó, "*El Ritual de los Cazadores*" y la "*Danza de los Huesos*". En el Pacífico Sur registra una embrionaria forma dramática que se representó en la época colonial y que fue heredada de los mitotes de guerra indígenas: el baile de "*Los Diablitos de Boruca*".

Bolaños apunta que:

"Como todo rito religioso, estos mitotes revelaban una estructura dramática incipiente, un sistema de signos visuales que incluía la pantomima y la coreografía y era compartido por la comunidad entera..." (Ibid: 8).

Aunque de los huetares que habitan la zona central del país no se conserva ninguna de estas formas dramáticas embrionarias, ya que fueron totalmente destruidas por los españoles o no fueron registradas por los cronistas, eso no descarta su existencia, evidenciada en la tradición oral.

Es lógico suponer que así como las culturas indígenas del Valle Intermontano Central sostienen relaciones comerciales

con las culturas del noroeste de lo que hoy llamamos Costa Rica, es posible que conocieran también sus fiestas religiosas y sociales, así como las ceremonias mágico-religiosas de los pueblos talamancaños.

Arqueológicamente, las Culturas del Área Central son una:

"...continuación ligeramente modificada de las culturas de la Vertiente Atlántica y muestra vinculaciones con las culturas del Pacífico Sur." (Ferrero, 1987: 159).

En toda esta extensa zona de influencia sudamericana y caribeña, las culturas indígenas del Valle Intermontano Central (Garabito, Quercó, Coó, Istarrú, Uxarraci, Turrialba, Tobosi, Orosi, Atirro, Corrocí, Tuyotique) del Pacífico Sur, y de la Vertiente Atlántica (Votos, Suerre, Boruca, etc.) alcanza un alto desarrollo Mítico-Religioso, como lo muestra su cuidadoso culto a los muertos: las tumbas de laja en forma de caja y el tallado de las lápidas con la representación de animales como el lagarto y el jaguar:

"...la arqueología de la Vertiente Atlántica comprueba la existencia de tres cultos religiosos:

- a) Los poderes generativos de la naturaleza expresados por las figuras de la manita y los símbolos fálicos que sugieren la región del Amazonas.
- b) El ave-pico que parece influencia religiosa de las Antillas.
- c) El sacrificio humano y el culto de la cabeza, trofeo, posiblemente venido del Noroeste de Sudamérica". (Aguilar, en: Ferrero, 1987: 205).

El chamán

La cultura chamánica se desarrolla en el fenómeno ritualista, que no se puede circunscribir a una esfera exclusivamente religiosa, sino que se extiende a casi toda la vida social de los diferentes grupos humanos; tanto de las sociedades primitivas como de las contemporáneas.

“El dogma se expresa y se consolida en el ritual, es decir en el conjunto de ceremonias repetidas que transmiten información variada y de interés para la sociedad. Los rituales conducen a la experiencia religiosa que, por su carácter místico o extático, ratifica o apoya las proporciones sagradas de su “verdad”. (Fonseca, 1996: 193).

Las ceremonias mágico-religiosas eran presididas por la figura del “chamán”, puente de comunicación entre el individuo, la comunidad y el mundo sobrenatural:

“La importancia del Chamán depende de su poder mágico, del control que ejerce sobre los espíritus. El chamán cura a los enfermos, adivina los sucesos futuros de los individuos y de la comunidad, controla los fenómenos atmosféricos, maneja lo impuro, o conduce las almas de los difuntos hasta la morada final. Convirtiéndose en animal ejerce la función de hechicero”. (Aguilar, 1986: 39).

Además el chamán es el:

“...gran conocedor y transmisor del acervo cultural de la tribu. Conoce y transmite las historias de la creación, de los antiguos héroes de la cultura, los cuentos tradicionales, las canciones cuyas letras están en un antiguo o secreto lenguaje”. (Aguilar, 1986: 63).

El antropólogo Óscar Fonseca señala, entre otras características, el manejo del tiempo y del espacio del chamán:

“El chamán es capaz de romper con el tiempo y con el espacio, pues es el gran maestro del éxtasis. Durante el trance –dicen ellos– su alma abandona el cuerpo, es capaz de descender a los infiernos y de ascender a los cielos... Para el chamán es necesario morir, pues el cuerpo tiene que ser despedazado y renovado... mueren y resucitan continuamente en cada una de sus experiencias místicas...” (Fonseca, 1996: 201).

En Costa Rica existieron diferentes tipos de especialistas religiosos: los *usékar*, capaces de comunicarse con el mundo sobrenatural y de adivinar por este medio, el futuro; los *jawa*, cuya principal función era la de curar; los *isogros*, quienes eran los cantores en los rituales; los *okub*, encargados de enterrar a los muertos; los *ko*, asistentes de los cantores; los *sini*, aprendices de cantor, y los *bikakra*, organizadores de fiestas (rituales) (Aguilar, 1986: 62-64).

El dualismo reflejado en la lucha del bien contra el mal, esencia de las danzas dramatizadas y expresado en la mayoría de las culturas, se manifiesta también en todos estos grupos de origen sureño: el mundo de los espíritus está gobernado tanto por espíritus buenos (Surá), como por los malos (Bi y Ña).

Posiblemente este principio dual, del bien contra el mal recreado por el chamán ya había adquirido una concretización dramática en los mitotes o danzas dramatizadas, donde el chamán, con una

forma zoomorfa, asumía una participación histriónica y mediadora entre ambas fuerzas cósmicas.

Es de suponer por lo anterior, que el vínculo primigenio de la esfera religiosa con el arte escénico fue una constante en las civilizaciones indígenas tanto meso como sudamericanas.

En las representaciones de las culturas indígenas mesoamericanas y sudamericanas, no existe una separación entre música, danza, mímica, canto y artes visuales.

Reflexiones

La figura del chamán encuentra como antecedente caracterológico la figura del hombre que juega, del hombre que imita, del contador y perpetuador de leyendas en la mayoría de los grupos humanos.

La figura del chamán se basa en el carisma que pueda desarrollar –natural o adquirido–, utiliza técnicas histriónicas propias de la representación teatral.

La transformación escénica, el desdoblamiento del actor encuentra un fuerte asidero en la metamorfosis y en el éxtasis chamánico.

Bibliografía

AGUILAR, CARLOS

- 1986 **Religión y magia entre los indios de Costa Rica de origen sureño.** Tercera edición. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José

ARMAS LARA, MARCIAL

- 1964 **El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba.** Centro Editorial José Pineda Ibarra: Guatemala.

ARTAUD, ANTONIN

- 1978 **El teatro y su doble.** Traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda: Barcelona.

BARBA, EUGENIO

- 1986 **Más allá de las islas flotantes.** Traducción Toni Cots. Firpo y Dobal editores: Argentina.

BARBA, EUGENIO E INCOLA SAVARESE

- 1988 **Anatomía del actor: un diccionario de antropología teatral.** Trad. De Bruno Bert. Universidad Veracruzana: México.

BERTHOLD, MARGOT

- 1974 *El Teatro de los pueblos primitivos.* En: **Historia Social del Teatro.** Vol. I. Trad. Gilberto Gutiérrez. Ediciones Guadarrama: Madrid, España.

BOLAÑOS, LUIS

- 1988 *Literatura costarricense: raíces de la literatura indígena costarricense: El teatro y la narrativa.* Rev. **Kañina**, Vol. III. N° 2. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

CARVALHO-NETO

1968. **Estudios de folklore: Brasil, Paraguay.** Editorial Universitaria: Quito, Ecuador.

ELIADE-MIRCEA

Sf. **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.** Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica: México.

FERRERO, LUIS

1987 **Costa Rica precolombina.** Quinta edición. Editorial Costa Rica: San José.

FONSECA ZAMORA, ÓSCAR

1996 **Historia antigua de Costa Rica: surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense.** Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

GROTWSKI, JERZY

1984 **Hacia un teatro pobre.** 12ª edición. Siglo XXI editores. México.

HORCASITAS, FERNANDO

1974. **El teatro náhuatl: época novohispánica y moderna.** Dirección General de Publicaciones. UNAM: México.

LOTMAN, YURI

1978 *Lo sistémico y lo extrasistémico en el texto artístico.* En: **Estructura del texto artístico.** Edición en español. Istmo: Madrid.

MEYERHOLD, VSEVOLOD

1970 *Conversación con los artistas del teatro: 7 de abril de 1924.* En: **Introducción a la dramaturgia meyerholdiana.** Hormigón Juan Antonio. Material fotocopiado.

READ, HERBERT

Sfch. *La imagen vital. El descubrimiento de la belleza.* En: **Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.** Traducción de Horacio Flores Sánchez. Fondo de Cultura Económica. México. 11-71 pp. Material fotocopiado del Curso de Estética.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN

1982 **Cómo se prepara un actor. Adiciones arte y literatura.** La Habana, Cuba.

VELASCO, HONORIO

1996 *La difuminación del ritual en las sociedades modernas.* En: **Revista de Occidente.** Setiembre. N° 184. Sin casa editorial y sin lugar.