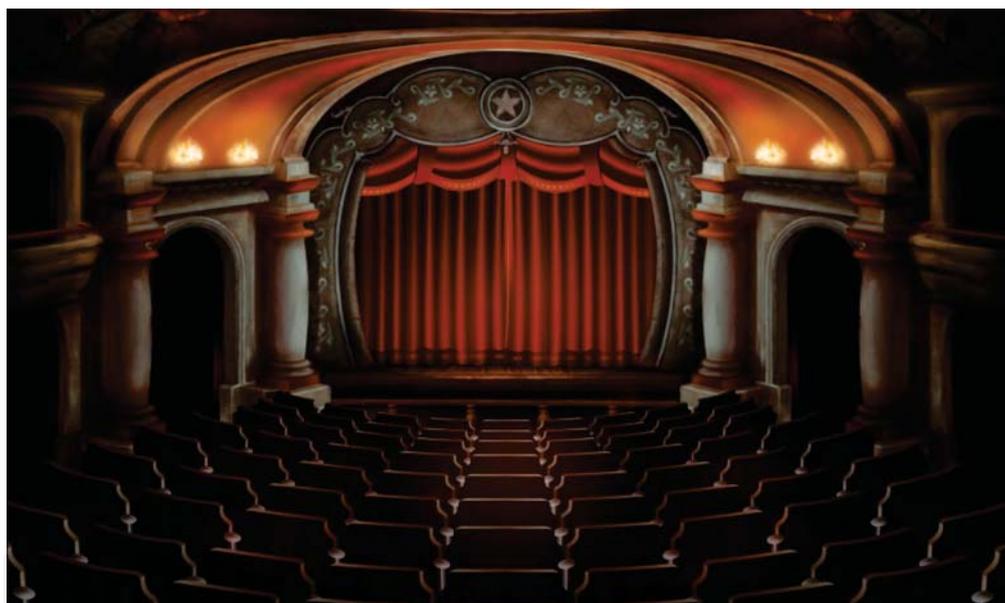


# LENGUAJE

## Escuelas y teóricos

Cuando alguna manifestación artística estabiliza sus normas comienzan a originarse diferentes perspectivas que la enriquecen; de esta manera es que nacen las escuelas y teorías que intentan acercarse más a una comprensión de ese arte. El teatro no podía estar ajeno a este proceso.



*Fisonomía de los teatros.*

Desde las primeras discusiones se aprecian dos perspectivas diferenciadas: quienes ven al teatro como un hecho estilístico independiente y quienes lo ven como un fenómeno social.

Partiendo desde estas tendencias los intelectuales del teatro dieron origen a diferentes géneros y estilos; esto daría paso a numerosas escuelas surgidas de autores como Artaud, Grotowsky, Brecht, Ionesco y Becket, entre otros, que influirán notablemente entre sus contemporáneos y los artistas futuros.

En la primera mitad del siglo XX convive el teatro realista con múltiples vanguardias y experiencias dramáticas.

*Stanislavski.*



En la Rusia post revolucionaria varias corrientes teatrales coinciden: El teatro tradicional, el teatro de Arte – dirigido por Stanislavski propulsor del realismo psicológico – y Meyerhold, partidario del teatro de la convención consciente, y uno de los máximos renovadores de las formas escénicas, creador de la teoría biomecánica, teoría según la cual el ac-

## BERTOLT BRECHT

*Suele atribuirse al autor una primera etapa expresionista ("Baal", "Tambores en la noche", "En la selva de las ciudades"), sin embargo, mientras el movimiento de vanguardia enfatizaba el rechazo nihilista a la sociedad de la época, Brecht propone la adopción de un ideario socialista, de profunda raigambre humana, como solución objetiva a la crisis. "Más allá del efecto mágico logrado por medio de la vivencia artística, la palabra, la música y la acción actoral deben servir para la activación política del público con el significado marxista a través de planteos críticos", dice Martin Reinhardt acerca de las polémicas teorías del alemán.*

*En el centro de sus preocupaciones se encuentra el hombre y su destino, el desamparo y la maldad imperantes en la sociedad, la alienación y la ausencia de moral, males que deben ser superados con el advenimiento de una comunidad solidaria que proyecte al ser humano hacia su realización.*

tor debe ser un elemento productivo que elabora un juego convencional, externo, apoyado en la profunda y casi acrobática utilización del cuerpo sobre una construcción escenográfica elevada en el espacio tridimensional.

El panorama teatral del siglo XX está dominado por tres formas principales de estructurar los lazos entre la escena y la platea: el existencialismo filosófico, el dialectismo político y el realismo psicológico. Sin embargo, Koltès, dramaturgo francés, considera que el vínculo entre la escena y la sala debe ser pasional; la escena debe proponerse el deleite de la platea, la representación teatral no tiene utilidad y sólo debe procurar al espectador una efímera y gratuita experiencia placentera.



Bertolt Brecht.

Ante quienes pretenden atribuir al teatro una función didáctica o capaz de alterar el curso del mundo, Koltès sostiene su posición reivindicando la inutilidad y la impotencia del teatro; considera que el teatro es un juego y por tanto debe estar bien hecho, ya que es un placer.

En esto difiere notablemente de uno de los artistas más influyentes del siglo XX, Bertolt Brecht. Él preconizaba el poder del cambio social del teatro; al igual que Appia, Brecht veía en el teatro un arte inspirado por el texto dramático, lo cual no significaba un punto de vista literario. Ambos utilizaban el texto como punto de partida en la creación teatral.

Brecht fue un artista alemán cuyas ideas se difundieron luego de Artaud, Ionesco y Becket; fue inspiración durante el Mayo Francés debido a sus ideas de participación. Siempre buscó con sus actuaciones sensibilizar al espectador y hacerlo pensar, procurando distanciarlo del elemento anecdótico centrándose en las elecciones huma-

nas y morales; para ello se fijó en los medios de comunicación a través de los cuales podía llegar al público que pretendía educar. Su meta fue alcanzar un cambio social que lograra la liberación de los medios de producción. Todas las obras de Brecht están absolutamente ligadas a razones políticas e históricas y tienen un elevado desarrollo estético; en ellas se encuentran siempre unidos el fondo y la forma, la estética y los ideales. Desde sus comienzos se caracterizó por una radical oposición a la forma de vida y a la visión del mundo de la burguesía y al teatro de ésta, afirmaba que sólo estaba destinado a entretener sin ejercer influencia. Brecht desarrolló una nueva forma de teatro que se prestaba a representar la realidad de los tiempos modernos; se encargó de llevar a escena todas las fuerzas que condicionan la vida humana. El famoso efecto de distanciamiento creado por Brecht es un arma contra el romanticismo y el sentimentalismo. La crítica social, la compasión con los seres humanos y el consiguiente cambio de la sociedad debían desempeñar el papel esencial. Así, las canciones interrumpen los parlamentos, el telón priva al escenario de la magia teatral, y un cartel plantea la interpelación. Los actores de Brecht edifican la pieza, mientras que el director la destruye. La genialidad y la ingenuidad mantienen un equilibrio. Esta combinación es el secreto del éxito de Brecht.

Ilustración de Antonin Artaud.

# Antonin Artaud

**ANTOINEM. J. ARTAUD**

*Comúnmente llamado Antonin Artaud.*

*(Marsella, Francia, 4 de septiembre de 1896 - París, 4 de marzo de 1948).*

*Fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés.*



Brecht figura entre los autores más importantes del siglo XX. Es el prototipo de intelectual revolucionario que ha tratado descifrar la realidad a través del arte. Lo cierto es que su obra teatral y sus numerosos escritos teóricos han ejercido enorme influencia sobre los escritores contemporáneos a él. Hasta el fin de su vida sostuvo la tesis de que el teatro podía contribuir a modificar el mundo. Artaud creía que el Teatro debía afectar a la audiencia tanto como fuera posible, por lo que utilizaba una mezcla de formas de luz, sonido y ejecución extraños y perturbadores. Consideraba al actor como un atleta creativo que conectaba con el público desde su experiencia estética de manera efímera. Es quien da origen al Teatro de la Crueldad y sostenía que el escenario era un lugar físico y concreto que reclamaba que se lo llenara y que se le haga hablar en su lenguaje concreto.

“”

*“El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados. Esta crueldad, que será sangrienta en el momento que sea necesario, pero no de manera sistemática, puede ser identificada con una especie de pureza moral severa que no teme pagar a la vida el precio que sea necesario.”*

*Antonin Artaud, The Theatre of Cruelty, in The Theory of the Modern Stage (ed. Eric Bentley), Penguin, 1968, p.66.*

Antonin Artaud.



Artaud expresó su admiración por formas de teatro orientales, particularmente por la balinés. Lo atraía su fisicalidad precisa y sumamente ritualizada. Consideraba que el texto había sido un tirano del significado y respalda el teatro hecho de un lenguaje único; entre los pensamientos y los gestos. Artaud describía lo espiritual en términos físicos y creía que toda expresión es expresión física en el espacio. El teatro reflejaba su visión nihilista del mundo; heredero del dadaísmo e integrante del movimiento surrealista. Su visión es anti-burguesa y se manifiesta en su arte; le da a la experiencia teatral características rituales. Arte y vida se identifican a través de la ruptura de las convenciones tradicionales. Es fuertemente influenciado por el teatro balinés que resumía para él las diferencias entre la cultura oriental y la occidental: la primera, mística que se apoyaba en los gestos y los símbolos; la segunda, realista que confiaba en el diálogo y en las palabras. El Teatro de Bali utilizaba la escena para el ritual y la trascendencia; el occidental, para la ética y la moralidad. Reparó en los actores balineses que se entregaban a un teatro que pretendía trascender la realidad, entrar en contacto con la vida interior, arrancar las máscaras para alcanzar el in-

consciente. Los personajes representaban estados metafísicos, la acción se presentaba en fragmentos simultáneos y múltiples; se eliminaba la comunicación verbal, reemplazándola por sonidos y ademanes que, juntamente con formas físicas, construían imágenes secretas.

Otro influyente artista fue Jerzy Grotowski, exponente de la vanguardia escénica de este siglo, continuador del método de Stanislavski; el maestro de actores. En la década del 70, los grupos jóvenes se inspiraban casi totalmente en las ideas estéticas de Grotowski además de Stanislavski y Antonin Artaud. Estos tres maestros eran la llave hacia los secretos de la creatividad teatral.

Grotowski fue un maestro en el arte de la dirección escénica, sin embargo, cesó de montar espectáculos y, al igual que Stanislavski, dedicó los últimos años de su vida a investigar el arte del actor gracias al apoyo financiero del Centro para la Investigación y Experimentación Teatral de Pontedera, Italia.

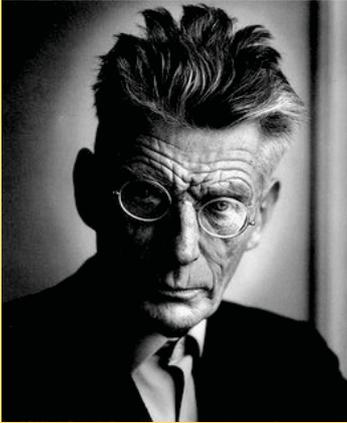
Probablemente por sus teorías, Grotowski fue considerado un herejarca pues se atrevió a cuestionar al teatro tradicional y apoyar la búsqueda de nuevas libertades de expresión que se proyectaban en la totalidad del hombre como creador. Al igual que Stanislavski, Meyerhold, Artaud y Brecht, denunciaba en el teatro la preeminencia de medios técnicos para alcanzar la excelencia interpretativa que terminaban por convertirse en recursos del ocultamiento. Fue el iniciador de lo que más tarde se conocería como Teatro Pobre; consideraba al texto sólo un elemento más y al actor

*Grotowski, en su visita a la Argentina en 1971.*



*Probablemente, por sus teorías, Grotowski fue considerado un "hereje". ¡Y cómo no! Si se atrevió a cuestionar al teatro tradicional y a apoyar la búsqueda de nuevas libertades de expresión, que se proyectaban en la totalidad del hombre como creador.*

*El, de origen polaco e integrante de una pléyade de teóricos que incluía a Stanislavski, Meyerhold, Artaud y Brecht, denunciaba en el teatro la preeminencia de medios técnicos para alcanzar la excelencia interpretativa, cuando a la larga terminaban por convertirse en recursos del "ocultamiento". De ahí su prestigiosa obra teórica "Hacia un teatro pobre"; donde postulaba que el actor, como un monje budista, debe iniciar un camino de ascetismo, en el que cada día descorrerá un velo sobre su ser entero. Así podrá dejar de ser un intérprete de otro, para comenzar a expresarse a sí mismo.*



Samuel Beckett.

**Dublín, abril de 1906 – París, diciembre de 1989. Fue un dramaturgo, novelista, crítico y poeta irlandés.**

*"Esperando a Godot" Samuel Beckett.  
Dirigido por Susan Felder.*

el que encarna una búsqueda individual y espiritual. Lo más importante era la comunicación que se establecía entre el actor y el público; las estéticas de otras artes eran irrelevantes. Más allá de su valiosa mirada sobre los textos clásicos teatrales, el gran aporte fue el cuestionamiento de los lugares comunes en el trabajo de los actores, para enseñarles a desembarazarse de los estereotipos sociales y buscar un trabajo interior sobre los personajes que fuera verdadero.

Ionesco y el irlandés Samuel Beckett fueron los creadores del teatro del absurdo, mediante el cual hacen "de un texto burlesco, un juego dramático; y de un texto dramático un juego burlesco".

Más allá de la mera ridiculización de situaciones banales, las obras de Ionesco dibujan de modo tangible la soledad de los humanos y la insignificancia de la adoración a ídolos vacíos, entre otros temas.

La celebridad de Beckett se debe principalmente a la obra de teatro, Esperando a Godot. En un artículo citado a menudo, el crítico Vivian Mercier apuntó que Beckett «había llevado a cabo una imposibilidad teórica: un drama en el que nada ocurre, que sin embargo mantiene al espectador pegado a la silla. Lo que es más, dado que el segundo acto no es prácticamente más que un remedo del primero, Beckett ha escrito un drama en el que, por dos veces, nada ocurre». La temática de la literatura en general no reflejaba para Beckett más que aspectos superficiales que enmascaraban los problemas básicos, la angustia subyacente a la condición humana.



### TUVIERON UN SUEÑO...

*En 2011 se cumplen ochenta años del sueño republicano español que tuvo como protagonistas a destacados intelectuales y artistas de la época (Antonio Machado, Lorca, Marañón, Pau Casals, Alberti, Díez Canedo, J. Ramón Jiménez, Altolaguirre, Prados, Cernuda, Alexandre, Miguel Hernández, J. Marías, Cipriano Rivas Cherif, León Felipe, Alejandro Casona, María Zambrano, Victoria Kent, Max Aub) pero también a miles de españoles anónimos, hombres y mujeres, que quisieron formar parte de aquel viento de libertad.*

*Soñaron una España más moderna, más justa; donde la educación, la sanidad, la economía y otros muchos sectores sufrieran un profundo cambio.*

*No querían seguir teniendo un país pobre, analfabeto, anquilosado en tradiciones que no le permitían avanzar científicamente; cercado por una religión poderosa que todo lo prohibía.*

En España se origina el esperpento, que se inspira en la tradición barroca española de Goya, Quevedo y Calderón, muestra la realidad en la grotesca deformación; es una categoría estética que corresponde al arte de vanguardia europeo.

Lorca pretende devolver la poesía al teatro. La necesidad de la expresión dramática, incitan en Lorca un interés por la tradición poética viva de raíces populares; la de los grandes poetas del Siglo de Oro. En los escritos de Lorca se lee la idea del teatro de acción social, un teatro para las masas, al alcance de todos que serviría para educar y sensibilizar a los espectadores. Lorca intenta lograr este objetivo organizando los clubs teatrales nuevos, que junto al Teatro del Pueblo de Alejandro Casona desarrollan su actividad pedagógica. El espectáculo dependerá en gran medida de la escenografía, del color y del ritmo. Entre las numerosas obras de Alejandro Casona existen dos que son continuamente puestas en escena: Los árboles mueren de pie y Prohibido suicidarse en primavera.

Lorca valora más el movimiento y los gestos rítmicos; da también mucha importancia al valor expresivo que ofrece en la escena el cuerpo humano. Esta tendencia co-

*Rescatando la memoria.*



mún para varios centros europeos tiene sus bases teóricas en los textos de Appia y Meyerhold. Él da al director de escena tanta importancia como al poeta-autor. Este artista proclama otro teatro, el teatro bajo la arena, es decir, bajo la realidad aparente y falseada, un teatro que muestra con toda su fuerza lo que pasa cuando se quitan las últimas máscaras y se dejan al descubierto los pensamientos, sentimientos, deseos que el individuo quiere ocultar; es una fuerte influencia del surrealismo que no constituye el fin en sí mismo sino un medio de expresión teatral.

## VSEVOLOD MEYERHOLD

*(1874-1942) Director y teórico teatral ruso, nacido en Penza. Meyerhold es distinto y en él la insatisfacción constante dio como resultado una práctica viva, enormemente productiva.*

*Actor con Stanislavsky, director de escena en la compañía de Vera Komissarjenskaya, es llamado a dirigir en el teatro Aleksandrov, con gran escándalo del mundo teatral ruso que ve en él un joven rebelde, innovador, realizador de espectáculos que, desde el punto de vista formal, nada tienen que ver con la empolvada tradición de los teatros imperiales.*



Meyerhold.

Estas búsquedas que se originan en diferentes partes del mundo van a dar paso a numerosas concepciones teatrales; así Alejandro Jodorowsky define al actor como un poeta en trance y creará el Teatro Pánico en donde las improvisaciones persiguen una reacción del público. En la misma línea se encuentra Fernando Arrabal quien apela a la casualidad, la confusión y lo inesperado; dará paso a su Living Theatre. También aquí Peter Hancke postula un juego de autodescubrimiento utilizando arengas e insultos. Este período se caracteriza por una continua exploración de los artistas.

*“El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados”*

De esta manera Foreman inicia el Ontological Hysterical Theatre; en Estados Unidos nace el American Theatre of the Ridiculous que evita usar la mayor cantidad de palabras posibles y también el Theatre of Mixed Means que no las utiliza. El primero usa productos antiestéticos (elementos escandalosos, extremos, perversiones extrañas, etc.) y el segundo (Mixed Means) elementos de los medios masivos.

En el Caribe y América Latina los teatreros, diseñadores y demás creadores utilizarán el espacio un poco volcado hacia sus tradiciones y sus esencias, estableciendo una fusión entre el actor y el público.

Los lugares de representaciones son muy variados; una plaza, una escalinata, el patio de una casa, una escuela, un centro de trabajo, la comunidad o barriada, etc.

La escenografía es mínima y en la mayoría de los casos tiene un carácter simbólico, como el teatro realizado por los relacioneros cubanos, el teatro callejero colombiano y el teatro indígena peruano. Se utilizarán pequeñas tarimas, algunos biombos, los pendones del carnaval, las máscaras, los gigantones, la serpiente tarasca, los elementos circenses, las marionetas, la acrobacia, los tambores de las comparsas y congas, flautas, tamboriles, etc.

*Teatro en la calle.*



*A la derecha imagen correspondiente a "La clase muerta", de Tadeusz Kantor, el director polaco.*

*El propio director está en escena y es el maestro en una clase con personajes muertos, que cargan sus vidas, o sus otros yo, a través de muñecos. En Cracovia, ciudad de artes. Los muertos, es decir los alumnos en su obra, desfilan en una parada infinita. Quizás lo que quede después de la muerte.*



*Tadeusz Kantor.*

En Estados Unidos se da paso al teatro político; Herbert Blau dirá que el teatro es el arte de la crisis ya que instaura un humanismo comprometido. Davis lo toma como un teatro de guerrilla ya que opera dentro de la sociedad; es una experiencia, una respuesta política. Nace el teatro chicano-campesino de la mano de Valdez en donde impera el realismo simbolista y emblemático. Del Black Power deviene el Black Theatre gracias a artistas como Baraka y Neal; todas las ramas teatrales contienen un mensaje revolucionario. Armand Gatti tendrá su componente anti-institucional, Benedetto hablará de revolución y subversión. Boal en Brasil creará un teatro do oprimido y Víctor Turner se inspirará en el drama social.

Lentamente este panorama cambia hacia un análisis lingüístico. Ya Bond y Breton en Inglaterra se vuelcan a un análisis y explicación sobre de los procesos teatrales; Richard Schechner toma las categorías científicas antropológicas como herramientas para definir al teatro y origina su teoría sociológica de la actuación.

Elizabeth Burns, Uri Rapp y Wishire toman aún más elementos de la lingüística. A partir de este punto van a predominar las teorías estructuralistas; éstas definen al teatro como un sistema de funciones cuyas relaciones entre sus partes son constituyentes: por un lado está la representación y por otra el texto escrito.

En 1975 se publica el manifiesto estructuralista. David Cole y Michael Goldman hablarán del teatro como un espacio mágico con un actor taumaturgo.

Roland Barthes verá al teatro como una máquina cibernética creadora de mensajes; esta influencia –desde la lingüística y las teorías comunicacionales– hará que muchos teóricos se vuelquen a las teorías semióticas y semiológicas buscando definiciones.

Tadeus Kowzan afirmaba que el teatro no podía y jamás sería reducido a una sola hipótesis lingüística ya que era un conjunto de lenguajes heterogéneos, diferente cada vez y cuyo funcionamiento no se explicaba en un único código relacional sino en una pluralidad de códigos, a menudo no muy homogéneos entre sí. André Helbo indagará en los aspectos semióticos del texto y la representación.

En este período aparecen las primeras tentativas de construir una teoría semiótica teatral. Patrice Pavis describirá cuatro relaciones primarias y 3 funciones fundamentales. Anne Ubersfeld definirá al texto dramático como un texto agujereado, con huecos o puntos vacíos que en el ámbito de la representación son llenados por otros textos; la puesta en escena. De Marinis abordará al espectáculo como texto semiótico regido por tres principios cuya importancia radica en el mismo acontecimiento. Keir Elam distinguirá tres pilares: texto escrito, drama y teatro; sus estudios se orientarán a los dos últimos.

*En 1980 se abandona la lingüística estructuralista y el interés recae en el receptor. En la actualidad hay un predominio de orientación semiótica, comenzó con Derrida quien abreva del post estructuralismo francés. Féral teoriza acerca de una dialéctica entre teatro y representación. En España José Romero agrupa las teorías en apartados de teorías y análisis en donde las prácticas superan a la teoría.*



*El teatro y sus teorías.*

*En resumen; la aparición del teatro moderno se caracterizó por su absoluta libertad mediante el diálogo y las nuevas posibilidades técnicas que lo transformaron. Las mayores innovaciones se debieron al desarrollo de nueva maquinaria y el arte de la iluminación que permitieron la creación de escenarios dotados de mayor plasticidad (circulares, móviles, etc.) y liberaron al teatro de la estructura clásica.*



*El "truco escénico", la improvisación.*

El teatro, como se ha podido observar, constituye un todo orgánico del que sus diferentes elementos forman una parte indisoluble. Esos elementos, poseen cada uno características y leyes propias y –en función de la época – de la personalidad del director o de otras circunstancias; es habitual que se conceda a unos u otros mayor relevancia dentro del conjunto. En la tradición occidental, el texto se ha considerado siempre la pieza esencial del teatro. Aquí deben hacerse dos consideraciones: el texto no agota el hecho teatral (necesita representarse) y son muchas las formas dramáticas que prescinden por completo de la palabra o la subordinan a elementos como la mímica, la expresión corporal, la danza, la música o el despliegue escénico.

La mayoría de los grandes dramaturgos de todos los tiempos, desde los clásicos griegos al inglés William Shakespeare, el francés Molière, el español Pedro Calderón de la Barca o el alemán Bertolt Brecht, basaron sus creaciones en un conocimiento directo y profundo de los recursos escénicos e interpretativos y en una sabia utilización de sus posibilidades.

Las técnicas de actuación han variado enormemente a lo largo de la historia y no siempre de manera uniforme. En el teatro moderno se ha impuesto por lo general la orientación naturalista, en que el actor por medio de adquisición de técnicas corpo-

rales y psicológicas y del estudio de sí mismo y del personaje, procura recrear en escena la personalidad de éste. Dicha opción, desarrollada en sus fundamentos a partir de las enseñanzas del ruso Konstantin Stanislavski y extendida en el ámbito cinematográfico, no es la única; la elección de un estilo interpretativo depende de las características del espectáculo y de las indicaciones del director.

Actualmente, la actuación teatral con tendencia naturalista está siendo replanteada; ha habido grandes transformaciones del trabajo de Stanislavski siendo las más importantes –como ya se explicó– Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Étienne Decroux y Eugenio Barba. Estas técnicas, llamadas actualmente extra-cotidianas implican una compleja síntesis de los signos escénicos y son las que permiten los análisis expuestos en este capítulo.

## Tragedia clásica

La tragedia clásica se origina en la búsqueda interior del ser humano; es la más brillante de las manifestaciones griegas y la que mayor esplendor alcanzó. La tragedia clásica supone el inicio de un género que aún hoy en día existe y que sigue tomando como ejemplos aquellas obras que se escribieran mucho antes de nuestra era; fue y sigue siendo el canon de perfección del género dramático.

El término drama viene de la palabra griega que significa hacer por lo que habitualmente se relaciona con la acción. El drama instala las ideas de conflicto, tensión, contraste y emociones; estas últimas son el combustible con el que se alimenta todo acto de representación.

### LA TRAGEDIA SUS ORÍGENES

*Los orígenes de la tragedia griega se remontan a épocas de las cuales no se conservan testimonios fehacientes, pero se han formulado varias teorías que se basan en documentos de muy diversa procedencia: el origen se asocia a festividades, ceremonias o ritos vinculados al culto de los dioses, héroes, los muertos y en especial a Dioniso, dios de la vida silvestre y el vino.*



La comedia y la tragedia.