

Materia y sentido en los procesos teatrales

Reflexiones desde una perspectiva estética

MARGARITA SCHULTZ

Doctora en Filosofía Estética. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las cátedras de Estética y Epistemología de la Historia del Arte. Editora responsable de *La Cuerda Floja* –revista en Internet, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile– y productora del programa radial «En Torno a las Artes» de la mencionada Universidad. Es creadora y directora del Grupo Imagen/Idea (investigación y creación visual). Ha publicado más de 100 ensayos y artículos

en revistas nacionales y extranjeras. Autora de numerosos libros: *La cuerda floja*; *La obra escultórica de Marta Colvin Libro de arte*; *Reflexiones en torno a las artes*, entre otros. Ha sido invitada para dictar cursos y seminarios de su especialidad en universidades de América Latina. Participó como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales de Estética y Filosofía. Ha sido invitada como Jurado de Premiación y Selección en concursos de artes visuales en Chile y Europa.

Un marco de referencia

Las siguientes son cuatro variaciones sobre un tema, algo que en música se ha realizado tantas veces. El carácter de la *variación*, en esa forma musical denominada *tema con variaciones*, es de tal naturaleza que las variaciones pueden ejercitar su libertad de muchas maneras posibles sin dejar de permanecer enlazadas por un cordón umbilical a su matriz. Este breve proemio ha sido motivado por la audición de las *Variaciones Goldberg* –publicadas en 1741 ó en 1742– de Johann Sebastian Bach. En ellas, un Aria oficia de *matriz* y es retomada al final. Treinta variaciones muestran su afinidad diversificada con el tema.

¿Cuál es el tema sobre el cual propongo estas cuatro variaciones? Está nombrado al inicio del título de este trabajo: materia y sentido. Podría decirse, sin mucho margen de error, que toda la reflexión estética sobre las artes, en Occidente al menos, gira en torno a esa pareja dialéctica de elementos inseparables y a

la vez opuestos. Materia y sentido subyacen como nociones en cualquiera de las disciplinas artísticas tradicionales; incluso en las actuales donde pareciera ser que la producción digital hace una pirueta y se evade de esa dualidad de acción recíproca. Me permito afirmar, aun sin desarrollar una fundamentación aquí, que también en las producciones artísticas digitales cabe desde la reflexión estética un acercamiento crítico a ese binomio. Los apartados que siguen: ¿Qué vemos en escena?; El actor y su personaje; ¿Qué aporta la presencia del actor?; Ideas sobre texto y corporalidad en el teatro actual, tienen esa problemática en común.

¿Qué vemos en escena?

Esta pregunta acerca de qué vemos en escena marca el horizonte de reflexión de uno de los más cautivantes ensayos del filósofo español José Ortega y Gasset; me refiero a su ensayo *Idea del Teatro*. En esta pregunta está contenida, como una esencia, su teoría acerca del teatro. El teatro es espectáculo en un escenario, allí vive y palpita; no es mero texto literario para la lectura solitaria. Y esa pregunta, si sorprende, no debiera hacerlo tanto. ¿Estamos seguros de saber qué vemos realmente en el escenario?

La pregunta se origina en un conjunto de dualidades articuladas, propias de lo teatral -y, añadido, de toda forma de arte-, las cuales pueden subsumirse bajo dos nociones primarias: realidad / no realidad. Materia, soporte, presencia actual, por un lado; sentido, atmósfera, evocación, por el otro lado. En el teatro, las dualidades son numerosas porque su poder sugestivo es grande también. Ante todo, en un escenario hay actores y actrices, que están allí no como las personas que son, sino para representar y brindar su persona al personaje. Los actores sustentan

personajes; las tablas del escenario, sustentan el piso de innumerables espacios que van desde el claro de un bosque hasta el salón de un palacio, el interior de una casa o el escenario teatral mismo, como en *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello. Los telones pintados son árboles, montañas, nubes tempestuosas, lejanos sembradíos, vitrales multicolores donde viven su sueño imaginarias historias bíblicas. O estructuras armadas con cajones de manzanas, a veces, que conquistan la variada dignidad de un púlpito o la mesa de un rey, un lecho nupcial o la mesa de un pastor.

¿Qué vemos en escena? ¿Cuál de esos dos órdenes de cosas vemos? Nuestros ojos y oídos perciben el primero; nuestro espíritu-mente se instala en el segundo. Percibimos la figura, los movimientos, la voz del actor Juan Pérez, el a veces sin ventura Juan Pérez, como dice Ortega y Gasset. Y, a través de todo ello, la figura; los movimientos; la voz de Hamlet, príncipe de Dinamarca; o de Don Juan, seductor, o de Cyrano, con una capacidad de amor mayor aun que su nariz. A través de los telones, vemos el bosque, a través de los cajones de manzana vemos la mesa del rey.

¿Cuál de estos órdenes predomina y al hacerlo anula al otro? ¿O no hay tal predominio de uno sobre el otro? Para responder a estas preguntas es útil pensar en la situación hipotética de hegemonía alternativa de cada uno de estos órdenes. ¿Cuáles serían sus consecuencias?

Cuando lo directamente perceptible nos parece deficiente, por ejemplo, por una mala actuación, por carencia de ritmo escénico, una evidente discordinación en el movimiento de los actores, o una escenografía inadaptada, barroca, inútilmente recargada... Cuando aquello que soporta a lo imaginario nos parece deficiente estamos impedidos de trascender a ese mundo hacia el cual se orientan to-

dos los propósitos teatrales: el mundo de la ficción. Entonces, no podemos ver a Hamlet porque el sin ventura Juan Pérez nos lo impide, quedamos atascados, anclados sin poder partir. Esta supremacía de la realidad conlleva el desvanecimiento y por tanto el fracaso del hecho teatral. Un riesgo, opuesto al anterior, que puede afectar negativamente la recepción de lo teatral –y tal vez por eso la naturaleza misma de este fenómeno– es el tomar esa ficción que se desarrolla ante nosotros como si fuera realidad. En ese caso dejamos de ser espectadores de teatro: ya no podemos asistir serenamente al asesinato de Marat, por ejemplo... ¿cómo podríamos? Nos sentiríamos movidos a intervenir, a tratar de impedirlo. Ortega y Gasset encuentra en el Quijote una muestra suculenta de esa circunstancia. Don Quijote está viendo una representación de titeres en el retablo de Maese Pedro. De pronto nota que los moros van a dar alcance al caballero cristiano don Gaiferos, quien acaba de rescatar a su esposa Melisendra, precisamente de manos de los moros. Cuando advierte esto, Don Quijote saca su espada y comienza a despachurrar a los titeres mientras dice: «(...) deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla».

Don Quijote penetró de tal modo en el mundo imaginario que olvidó la condición de imaginario, de irreal, propia de ese mundo. Los muñecos le resultaron absolutamente transparentes.

Si se trata de condiciones del mirar artístico, creo que ni la opacidad ni la rotunda transparencia son lo más adecuado; lo sería, en cambio, algo así como la translucidez. Me refiero a ver lo que está más allá sin perder conciencia de que hay un factor mediador: el dominio real constituido por actores, escenografía, etcétera. Debemos ver el paisaje y la ventana que permite verlo... ¿No sucede que el tea-

tro exige de nosotros una delicada conducta receptiva, similar a la del equilibrista? Lo teatral parece ser así una delgada cuerda tendida entre lo real y lo irreal.

El actor y su personaje

Pero, ¿cómo camina por esa cuerda el actor? ¿Hay en su función actoral algo similar a una *pérdida del equilibrio*? ¿Algo semejante a la del Quijote con los muñecos o a la nuestra, frente al sin ventura Juan Pérez?

Veamos. Se abre el telón, aparecen en escena algunos elementos, un sillón, una lámpara de pie cuya luz irradia calidez, una pequeña mesita sobre la cual hay un libro y un cenicero, al fondo, una ventana se abre a un imaginario jardín. Por la puerta de la izquierda entra un actor y comienza a hablar.

Se mueve, gesticula, dice cosas. ¿Son sus propias cosas? ¿Habla de sí mismo? No, son las cosas de otro, de su personaje. Entre los griegos el actor era denominado *hipocrités*, es decir, el que finge o aparenta lo que no es o lo que no siente. Entre los romanos se denominaba *ludion*, que significa: el que juega. Apariencia y trasfondo son los planos constitutivos de la actuación.

Si estas conductas –simular, fingir, jugar a ser otro– son realizadas con convicción, la relación entre el individuo y la imagen, entre el individuo y la máscara se estrecha, se vuelve íntima. Podemos comprender la experiencia del actor a partir de nuestra propia experiencia. ¿Acaso hay una diferencia incommensurable entre ser un individuo social y ser un actor? Se ha dicho, con razón, que cada sujeto es el amarre de un haz de relaciones sociales diversas: diferentes ya en el interior del núcleo familiar, según se trate de nuestra pareja, nuestros hijos o nuestros padres; diferentes en la calle, en el trabajo, en un

ómnibus. Regulamos instintivamente nuestros gestos, nuestro vocabulario, la dosis de intimidad que exponemos a la mirada del prójimo. Aun cuando esto no implique hipocresía, actuamos en la vida cotidiana al asumir modalidades dentro de una capacidad plástica de nuestro comportamiento. Y reprobamos socialmente la rigidez del comportamiento de algunos individuos.

Hay en nuestro interior algo semejante a un conjunto de personajes. Con cada uno nos sentimos identificados, en alguna medida, porque los hemos creado y nos constituyen en conjunto aunque sintamos que hay una parte de nuestro ser que no se refleja en ninguno de ellos. ¿Qué vínculos se establecen entre el actor que se transforma en su personaje? ¿Deja su individualidad como una serpiente deja su vieja piel enrollada en un árbol? O, por el contrario, ¿mantiene él un estado de vigilia permanente, un estado de desdoblamiento estético, como se ha denominado? ¿El actor es poseído por su personaje a la manera como el brujo de la tribu, que representa al dios, es poseído por éste? ¿Es la enajenación, en función del personaje, el estado natural de un actor teatral?

Hay escuelas de actuación que fluctúan entre los márgenes opuestos del naturalismo y el simbolismo; por lo mismo, producen diferencias en el espesor de la ilusión teatral. Pero, un personaje es mucho más que un conjunto de réplicas en un texto. Testimonios de actores muestran que ese trabajo preparatorio del personaje, conducente a hacerlo perceptible y convincente en escena, es un largo y complejo trabajo creativo. Ningún texto lo agota sino que da apenas los indicios, las señales de ese ser imaginario. El actor, director y teórico del teatro Charles Dullin dice en *Notas y recuerdos del trabajo de un actor* que el personaje está ahí, pero no está fijado. No es

una cosa que se toma, un vestido que uno se pone. Es otro..., pero un otro debe llegar a ser. El texto es un punto de llegada, por cierto, y más tarde será probablemente un punto de llegada, el lugar al cual retorna un actor. Muchos directores teatrales juegan con la creatividad en las réplicas de sus actores; en este caso el texto se parece más a un plano arquitectónico, a una partitura musical. En el interin está esa sutil convivencia del actor con su personaje, el cual va formándose, creciendo, alimentándose de la conciencia imaginante del actor a través de un cordón umbilical *sui generis*.

Creo que posesión y desdoblamiento no son alternativas psicológicas para el actor, sino más bien aspectos complementarios. La posesión razonable del actor por su personaje proporciona el grado de convicción que lo hace verosímil para el espectador. El desdoblamiento, por su parte, corresponde a la necesaria distancia entre la individualidad del actor y el personaje a fin de que pueda mantener un control estético de la actuación. Como nosotros, espectadores, el actor debe lograr un tenso equilibrio entre realidad y ficción. Porque en el momento en que constituye su personaje en escena participa de ambos mundos.

¿Qué aporta la presencia del actor?

La aparición de una nueva fórmula artística trae aparejada, con frecuencia, la conjetura temerosa de que llega para sustituir algo anterior. Esto fue particularmente notorio en el caso de la fotografía. Se creyó que la fotografía iba a sustituir a la pintura, que iba a tomar su lugar. La historia nos ha mostrado lo contrario: la fotografía sólo ha reemplazado parcialmente la labor de registro de la pintura, su función testimonial. Pero ese reem-

plazo trajo aparejadas, más bien, ventajas importantes: una de ellas, el que la pintura pudiera dedicarse a explorar el universo de la abstracción.

Con el advenimiento del cine, espíritus aprehensivos creyeron que eso sería el fin del teatro. Sin embargo, es claro que el afianzamiento del cine, dentro del conjunto de las artes, significó el hallazgo de sus propios sistemas expresivos. Diferencias de naturaleza y de lenguaje entre cine y teatro apoyan la existencia respectiva de estas manifestaciones artísticas. Entre los factores que pueden tomarse en consideración para apoyar esas diferencias de lenguaje, entre cine y teatro, está el fenómeno de la presencia del actor. La corporeidad real y concreta de los actores teatrales en el espacio escénico produce en el espectador un tipo de vivencia muy diferente a aquella de las imágenes cinematográficas.

Notemos que el asunto no radica tanto en los rasgos cuantitativos. Un primerísimo plano del rostro de una actriz cinematográfica excede en sus dimensiones al de cualquier actriz en un escenario. Tampoco tiene que ver esa vivencia con el grado de realismo de los temas abordados: esas cualidades propias de las imágenes cinematográficas como tales se experimentan asimismo en filmes de la época del neorealismo italiano de los años '40 del siglo pasado, intermedios entre el cine y el documental.

A propósito de este tema, el filósofo italiano Gillo Dorfles expresó que es precisamente la comunicación corporal llevada a cabo por el actor en escena —que a veces logra ser una «comunió» con el público—, un elemento decisivo en cuanto a diferenciar teatro y cine, además de la televisión. Dorfles habría añadido hoy en su lista, la presencia de simulacros digitales en los monitores de los computadores, por perfectos que aparezcan en cuanto a traducir la persona huma-

na. Aquella corporeidad es sentida en el teatro en presencia. La experiencia cinematográfica por intensa que sea, por cautivadora que sea, pertenece al orden de cosas que Dorfles denomina «lo fantasmático».

¿Cómo describir ese carácter «fantasmático»? En el cine estamos viendo imágenes, en un sentido, fantasmas, en tanto que en el teatro vemos cuerpos reales, aun cuando se trate de ese préstamo transitorio de su cuerpo que hace el actor al personaje (imágenes corporizadas). Es uno de los temas tratado cinematográficamente por Woody Allen en su *mágica* película *La rosa púrpura de El Cairo* (1984).

Hay algo que no debiera descuidarse, es el hecho que los diferentes medios expresivos implican connotaciones específicas, de positiva repercusión en el plano estético. La presencia efectiva del actor teatral conduce, por un lado, a una utilización del espacio y del desplazamiento más intensivos, si se la compara con sus equivalentes cinematográficos. Esto con independencia de lo que representa un desplazamiento en espacios abiertos, en cualquier filme que los proponga. Esto se reconoce cuando se está ante un buen trabajo de actuación. Una leve aproximación entre dos actores-personajes o de uno hacia otro, genera un campo de fuerzas tensionales que casi pueden percibirse visualmente. El fenómeno no presenta esa misma cualidad en el cine. La tensión lograda en una escena cinematográfica depende mucho más de las tensiones del contenido, aun cuando existan tensiones entre personajes, miradas tensas..., porque los cuerpos en la imagen cinematográfica son más distantes, debido a esa *incorporeidad*, al mencionado carácter «fantasmático». Me refiero, por cierto, a la distancia estética de la imagen misma y no a la distancia física entre la pantalla y la butaca del espectador.

El teatro de las últimas décadas, espe-

cialmente el teatro de vanguardia experimental, tomó conciencia de las propiedades y efectos originados en la presencia corporal del actor. Elaboró un panorama de acciones semi-rituales en las cuales, por sobre el tema, por sobre el valor literario de los textos, por sobre el desarrollo o presentación de una situación argumental entre seres humanos, colocó el predominio de la relación de unos cuerpos con otros o de un cuerpo consigo mismo. Cuerpos que se aproximan y se alejan, cuerpos que se aman o se agreden, cuerpos que se visten, se decoran, gesticulan, se mueven. El mismo Gillo Dorfles se hace cargo en su reflexión de formas teatrales que han prescindido de la palabra y el texto, los que fueron reemplazados por la acción corporal, el gesto, la motricidad.

¿Qué proyección tienen esas manifestaciones? ¿Qué se pretende con esas acciones que hacen espectáculo de una autoflagelación? ¿Cuánto se puede llegar a expresar si se prescinde de la palabra? No es sencillo evaluar esas experiencias; un residuo positivo de las mismas podría ser la atención puesta en la potencia expresiva de la corporalidad presencial del actor de teatro.

Ideas sobre texto y corporalidad en el teatro contemporáneo

La historia de la actuación teatral muestra una progresiva apropiación de las posibilidades corporales del actor en escena. Desde una recitación frontal de los actores, casi estáticos ante el público detrás de sus máscaras, en los inicios, se llegó en las últimas décadas del Siglo XX—1960 a 1980— a acciones teatrales en las que el cuerpo del actor alcanzó un primer plano de importancia. Se ha denominado a esta modalidad teatro de actor para diferenciarla

del teatro de autor, donde se conserva la importancia del texto literario.

El teatro experimental estadounidense se ha dado numerosas muestras del predominio de la corporalidad. Joseph Chaikin, quien trabajó con el grupo Living Theater (Teatro viviente) y fue fundador en 1964 del Open Theater (Teatro abierto) expresa al respecto: «Para mí, la cuestión básica acerca del teatro es hacer comprender la actualidad de una persona. En el cine o en la TV, las personas están retratadas, representadas; pero en el teatro la persona está realmente allí, presente física y actualmente; por eso el mayor interés del teatro es hallar el modo de descubrir la esencia actual de la persona en un espacio, la persona-actor y la persona-espectador».

Uno de los objetivos de los grupos experimentales fue vivificar la relación entre el actor y el espectador. Se ha tratado de disminuir las distancias física y psicológica. La distancia física y tradicional, en el teatro, suponía dos tipos de espacio con cualidades diferentes: el espacio escénico, espacio de la acción teatral, y el espacio de observación para espectadores (sala convencional, atrio de iglesia o graderías de un anfiteatro). Al parecer, la diferenciación de los espacios físicos es importante para la apreciación de lo que sucede en ese dominio cualificado: el espacio donde se desarrolla la acción teatral. Podemos comprobarlo aún en las muestras de teatro callejero improvisado: se produce un círculo espontáneo, los transeúntes se detienen a ver y escuchar, se demarca un sitio, un lugar donde se desenvuelven las situaciones teatrales.

El teatro experimental de integración procura anular esas distancias físicas. ¿Qué recursos emplea? Uno de ellos es la introducción de espectadores, con su corporalidad, en el espacio escénico o de los actores en el espacio de los espectadores; se busca la disolución de los límites

entre ambos tipos de espacio del espectador. La presencia concreta se vuelve más fuerte cuando los actores se acercan a los espectadores, se mueven entre ellos, les hablan o preguntan cosas. En tales condiciones se producen situaciones que requieren de un examen especial. Porque el acercamiento de los actores hacia el público y su espacio propio es circunstancial; el espacio escénico, entonces, se desplaza a distancia variable de los espectadores. Las distancias se alargan y se acortan. Eso exige una adaptación de parte de los actores. Por ejemplo, ¿cómo deben ser los gestos que se hacen en el escenario —a distancia— y los que se hacen en la proximidad del público? ¿Cómo debe ser el manejo de la voz, el maquillaje? Lo que resulta adecuado desde lejos puede parecer grotesco en la cercanía.

Denis Diderot, en su obra *La Paradoja del Comediante*, percibió estas dificultades con suma claridad, en el Siglo XVIII. Diderot pone el ejemplo de un actor que tenía un gran valor fuera de la escena y un pobre mérito en el escenario: «¿De qué proviene la contradicción? ¿Habría perdido el actor de la mañana a la tarde su alma, su sensibilidad? No. Pero en su casa se estaba al ras del suelo con él, se le escuchaba sin exigencias, frente a frente. Todo causaba satisfacción, su voz, su gesto, su expresión, su actitud; todo estaba en proporción con el auditorio y el espacio reducido. Nada requería exageración, en las tablas todo ha cambiado. Aquí había falta otro personaje, ya que todo se había agrandado».

La participación del público, en el hecho teatral como espectáculo, es un asunto de distancia psicológica. La proximidad física se mantiene, de todos modos, en un nivel ficticio, es sólo un remedo de participación. La participación del público es una condición intrínseca del teatro. No requiere de un anecdótico desplaza-

miento físico; puede lograrse cabalmente desde la concentración espiritual intensa del espectador en el espectáculo que se presenta ante sus ojos. Lo ha dicho con precisión Gillo Dorfles: «Se trata de dos condiciones interdependientes: no hay teatro sin público. (...) En efecto, si admitimos la existencia de un lenguaje teatral específico (o si se prefiere, de un lenguaje teatral basado en códigos verbales, gesticulares, vocales, literarios, sin por ello confundirse con los otros lenguajes artísticos) habrá que reconocer que el signo teatral es el producto de la articulación del actor con el espectador».

La intensidad de la experiencia teatral no tiene por qué basarse en la eliminación de uno de esos dos elementos. La comunión entre actores y espectadores no depende de la disolución de los límites o las diferencias espaciales, no depende de la exacerbación de la corporalidad o la supresión de los textos literarios. Hay algo más importante, tal vez, y más difícil: lograr la credibilidad a partir de esos valores teatrales permanentes, la magia de la ficción en un espacio escénico diferenciado, la mística del sentido, que es capaz de aparecer a partir de la materia, de esa corporalidad del actor que puede no ser la de su personaje. Quiero recordar aquí una situación emblemática de lo que acabo de decir: la creación unipersonal del mimo Marcel Marceau titulada *David y Goliat*. ■