

LOS COMPLEJOS RASTROS DEL CUERPO TEATRAL

Óscar Armando GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El ensayo explora al teatro desde su perspectiva ontológica, con el auxilio de modelos teóricos de la historiografía y del pensamiento complejo, para tratar de desentrañar y distinguir los elementos constitutivos de su propio lenguaje. Como tomografía, presento varias placas de observación, de manera aleatoria, lo que permite que la lectura provoque rupturas interpretativas sobre un objeto de estudio que, en sí mismo, es complejo desde su gestación hasta su presencia actual dentro de nuestro entorno cultural.

Palabras clave: Teatro, crítica histórica, ontología, complejidad, teoría.

Abstract

This essay explores theater from an ontological perspective, according to the theoretical principles of historiography and complex thought. Its aim is to subject the language of theater to a 'tomography' of sorts, in order to unravel its constitutive elements and distinguish them from one another. The observation 'plates' I randomly present here allow for unconventional interpretations of an extremely complex subject matter in our cultural milieu.

Key words: Theater, historical critique, ontology, complex thought, theory.

*Hay tragedias antiguas que me siguen
para que yo las prolongue con mi carne.*

León Felipe

Palabras preliminares

El reto de elaborar una reflexión desde la teoría teatral requiere, de primera instancia, el conocimiento y reconocimiento de la materia como está conformado. Para poder abordar una reflexión sobre el lugar que actualmente ocupa el teatro frente a otras expresiones conviviales o escénicas, es necesario realizar un ejercicio que permita reconocer al teatro de manera ontológica y vislumbrarlo también como esa intermitente presencia dentro de la historia de la humanidad. Por ello hemos elegido, de manera análoga, la figura de la tomografía para poder desarrollar las diferentes ideas vertidas durante el presente ensayo. La tomografía es un recurso médico científico que, a través de una revisión visual, recoge muestras del cuerpo a través de delicadas y finas capas, las cuales permiten identificar algún elemento extraño que esté desarrollándose en nuestro cuerpo. Este recurso es ya un cotidiano, sin embargo es el resultado de técnicas de detección que provienen desde la simple auscultación hasta la radiografía. Desde hace casi cien años, la radiografía ha permitido la observación del todo, de manera unidireccional; ahora la tomografía posibilita una omnidireccionalidad. Aprovecharemos entonces este recurso para desarrollar un análisis del complejo sistema denominado *teatro*. José Ramón Alcántara, al definir la teoría, nos propone que

Revelar significa hacer visible aquello que cotidianamente no es percibido. Y percibir lo revelado es detenerse a contemplarlo, a reflexionar sobre ello para descubrir algo acerca de nosotros mismos (Alcántara 2002, 31).

El reto será, después de elaborar este análisis, identificar al teatro y a sus lenguajes. Para su lectura divido entonces este ensayo en once momentos, a manera de placas imaginativas o lienzos, de la misma manera en que se procede para poder interpretar el interior de un cuerpo vivo y procurar un diagnóstico.

Placa 1

“¡No quiero hacer teatro! Quiero estudiar y hacer algo que no sea teatro. Quiero hacer cine, performance, interactuar con las nuevas corrientes tecnológicas y artísticas que permiten dialogar entre la pantalla y el individuo...”

Esta exclamación provenía de un muchacho de 18 años que pisaba por primera vez un aula de la Facultad hace tan sólo unos meses.¹ Después del azoro, mi respuesta no se hizo esperar: invité a este impetuoso joven a que abandonara mi curso de dirección escénica, el aula y la Facultad, porque se encontraba en el espacio equivocado; en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro lo que hacíamos y estudiábamos era, justamente, aquello que él no deseaba hacer: teatro.

Esta situación es la que, en gran medida, anima varias reflexiones que he estado articulando desde hace varios años y que las posibilidades teórico-metodológicas de las ciencias históricas, en sintonía con el pensamiento complejo, me han permitido desentrañar y distinguir al teatro como objeto de estudio.

Placa 2

Trataré primero de darle cuerpo, de manera ontológica, a la naturaleza de este objeto de estudio: para efecto de este ensayo, el teatro es un proceso creativo inherente al ser humano, desde su vital y particular necesidad por reflejarse y representarse a través de acciones, dentro de un acto extra/ordinario de convivencia ante una comunidad. Lo anterior se desarrolla al interior de un espacio pre/determinado para su realización, el cual será habitado por aquellos que participan en el evento.

Esta manifestación ha estado presente en casi todas las culturas del mundo, de manera continua o intermitente, con formatos simples y complejos. Una de esas culturas, la Grecia mediterránea del siglo V a. de C., estableció una nomenclatura específica para estas representaciones y, por la importancia que esta actividad tuvo para sus pobladores, consolidó festivales, espacio arquitectónico y urbanístico, oficio del intérprete y una textualidad. Pero ni fue la primera ni la única cultura en desarrollar una teatralidad o arte de la representación. Ponderamos e insistimos que lo que hicieron los griegos fue una puesta en acuerdo de su formato de representación, al que ellos denominaron *teatro*.

Anotamos aquí tan sólo una de las virtudes expresivas de la invención helena: la textualidad de la representación de los griegos, sustancialmente condensada dentro de los versos yámbicos que se interpretaban en escena, tenían la capacidad de contener en sí mismos las indicaciones musicales y coreográficas que se requerían para la exposición de los conflictos en escena. Para el teatro griego, la música y la danza fueron partes

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (n. del ed.).

indisolubles del formato dramático teatral para su ejecución, interpretación y recepción.²

Placa 3

En este momento se antojaría una descripción lineal de la historia del teatro, pero la interpretación de la siguiente placa requiere la luz de la crítica histórica e historiográfica. Dejemos que el teatro viva por sí mismo por un momento y distingamos ahora de qué manera, cuándo y en dónde el teatro se comenzó a utilizar como recurso de la preceptiva literaria, como una parte sustancial de la ideología del continuismo histórico evolucionista.

El parte aguas de este asunto lo podemos localizar a principios del siglo XIX, cuando, por un lado, las ideas ilustracionistas del XVIII fomentaron la clasificación racional del pensamiento humano y, por el otro, las ideas filosóficas hegelianas que promovieron la construcción de la historia a partir del desarrollo de Europa como punto centrífugo del conocimiento y de la civilización. Domingo Adame, al reflexionar sobre este periodo, nos advierte que:

...el modelo de ciencia que se originó después del Renacimiento generó el desarrollo científico y tecnológico de los últimos siglos, no obstante éste no ha sido ni en todos los ámbitos ni para todas las naciones, sólo una pequeña parte de la humanidad pudo incorporarse al sector productivo y tener los "supuestos beneficios" de la era moderna (Adame 2009, 15).

Dentro de este embate y las construcciones del discurso histórico, se pueden avizorar dos manifestaciones en donde se trataron de anclar las definiciones de la naturaleza teatral: las preceptivas literarias y las historias del teatro, a la sombra análoga de las historias de la civilización que comenzaron a elaborarse después de la Revolución Francesa.

Placa 4

En las cortes francesas e italianas del siglo XVI era frecuente observar los esfuerzos de artistas y pensadores por tratar de recuperar y reconstruir al teatro de la Antigüedad, lo que propició la gesta afortunada de un nuevo formato: la Ópera, la cual seguirá otros derroteros, primero confinada a la audiencia aristócrata y, siglos después, como uno de los sucesos más po-

2 La lectura o aproximación a cualquier texto dramático griego nos ofrece las indicaciones técnicas de aquellos versos que serán interpretados por aleutas y coreutas dentro del coro, profesionales de la escena que convivían con los actores durante la puesta en escena. La orquesta era el espacio del coro (músicos y danzantes) y la skene el espacio de los protagonistas.

pulares de Europa y América. Pero la invención de la Ópera fue uno de los síntomas más sensibles de la manipulación histórica. El mundo mercantil renacentista suscitó una burguesía que trataba de apropiarse, de manera individual, de todo aquello que lo consolidara como integrante sólido de su sociedad. Surge con ello la mercancía del arte y, entre esos deseos, la posibilidad de inventar todo aquello que, aunque no existiera, podría ser factible de poseerse.

El siglo XVI también da cuenta de los esfuerzos por traducir a lenguas vernáculas a Terencio, Plauto, Horacio y Aristóteles, ya estudiados en latín. Las descripciones que los textos latinos hacían de las representaciones escénicas helénicas (con siglos de diferencia entre sendos testimonios) fueron las fuentes más confiables para la recreación de la Tragedia, su espacio escénico y sus intérpretes: el resultado de este maltrecho teléfono descompuesto de información histórica fueron los primeros experimentos operísticos italianos, los que generaron espacios arquitectónicos construidos ex profeso y fomentaron la presencia de cantantes que pudieran ejecutar los florilegios musicales de los compositores de la época.

A partir de este hecho, se desprende la historia de la ópera, formato escénico de grandes proporciones, al cual se dedica la construcción de los monumentales edificios teatrales que regirán el paisaje urbano de las principales ciudades del mundo, sobre todo para alojar a las compañías y a sus parafernalias escenográficas y dotaciones musicales, propias de su género.

¿Y el teatro? El teatro siguió mientras tanto, de manera marginal, sus derroteros en plazas, calles, patios y coliseos. La *Commedia dell Arte* italiana es una de las tantas expresiones que dan cuenta de esta condición efímera, paradójicamente erudita, divertida y popular de la representación teatral, en contrasentido con la elaboración literaria del drama que se estará confeccionando dentro de ideales de recuperación de la antigüedad como modelo estético.

Placa 5

Los preceptivistas literarios de la Ilustración retomaron como sustento filosófico la búsqueda del origen y sin ningún pudor retomaron a Aristóteles,³ lo interpretaron e hicieron hasta lo imposible por integrar

3 El capítulo II del trabajo de José Ramón Alcántara "Hacia una est/ética de la teatralidad: reinterpelando a Aristóteles" está dedicado en su conjunto a esta situación; las ideas de este ensayo habían sido ya articuladas en 1993 en otro ensayo que se intitulaba "El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles". Estos escritos han abierto

esforzadamente al teatro dentro de sus propósitos y reflexiones, hasta el punto de establecer cuál era el buen teatro y cuál no: la *Pièce bien fait*. Recordemos algunos ejemplos como los de Moratín, quien llegó a denostar el teatro de Lope o de Calderón por no aplicar los cánones clásicos en sus comedias. Al respecto, Felipe Reyes Palacios nos recuerda que

Efectivamente, los impulsos reformadores que compartían Moratín y Jovellanos habían hecho sentenciar a éste en su famosa *Memoria* (1790 y 1976), de entrada y en forma por demás drástica: “La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena” (Reyes Palacios 2009, 114).⁴

Por su parte, las historias del teatro consolidaban un constructo continuista que partía de la Grecia antigua y culminaba con el teatro de Shakespeare, sobre todo para poder legitimar y comprobar, de esta manera, que la Europa del siglo XIX era el resultado natural de la civilización evolucionada, en contraparte con aquellos “pueblos primitivos” que eran aún factibles de colonizar.

Es por ello que en estas historias del teatro (y en las historias universales), el Medioevo es ignorado o brevemente revisado porque, de manera perversa, se trataba de no evidenciar que el más cercano inicio de desarrollo histórico de Europa se encontraba justamente en este periodo (sobre todo dentro de los complejos procesos de invasiones al territorio europeo) y no precisamente en las antiguas culturas mediterráneas, lo que destrozaría de tajo el constructo uniforme y terso de la historia occidental ideal.

Dentro de este contexto historicista, lo sabemos bien, el teatro del siglo XIX deambuló como una manifestación que debía regirse bajo reglamentos literarios y de comportamiento, despojándolo de aquellos elementos intrínsecos que serían, desde entonces, considerados de mal gusto: la música, los cantos y los bailes. Desde entonces también se genera la curiosa y extraña denominación de “teatro popular”, el cual estaría dirigido, sí, a las clases proletarias para su disfrute cotidiano. Mientras tanto, el género teatral se consolidaba como un evento que debía leerse y recitarse, desde la rigurosa revisión de una academia que había establecido, de manera antinatural, que el teatro debe generarse a la manera como

nuevos horizontes sobre el sentido que tuvo la *Poética* en la historia del teatro y en la teoría dramática. (Alcántara 2002).

4 En esta época era frecuente encontrar en la crítica literaria términos como “arlequinadas” para denostar al teatro popular y así poder dejar el espacio libre a los intentos dramáticos de la Academia.

lo dicta Aristóteles y como buenamente pensaban (o tenían la información) en esos tiempos, sobre cómo se hacía la tragedia en la Grecia clásica.

Placa 6

Previo a esta situación, y de la Ilustración misma, sucedieron muchas cosas en el teatro europeo. Me remito directamente a las complejas manifestaciones surgidas en el transcurso del periodo denominado *medieval*. Europa vivió múltiples procesos de renacimiento, como bien lo explica Le Goff (ver Le Goff 2003, 49-55), y justamente uno de ellos, el carolingio, será el detonador para que surgieran las representaciones escénicas como instrumento de difusión del cristianismo desde el siglo IX. Durante el medioevo, el teatro se presenta como una herramienta dócil de difusión religiosa, pero también se delata como una forma escurridiza para evitar el control feroz de las instituciones del poder (estado e iglesia), gracias a su condición efímera. Este poder, según la propuesta crítica de Francesc Massip, sólo tendrá como posibilidad de control la puesta en escritura de las fiestas y las representaciones (ver Massip 1992). En gran medida, esta disposición de vigilancia hacia los histriones es la que ya en plenos siglos XVI y XVII, de manera cotidiana, obligaba a los maestros de las compañías teatrales a dejar constancia escrita de sus piezas teatrales para ser censadas. Esto explica, por ejemplo, las diferentes versiones que de los textos originales de Shakespeare se tienen de una misma obra, como lo ha demostrado Alfredo Mitchell en su trabajo filológico y de traducción del dramaturgo isabelino, debido principalmente a que fueron textos redactados después de la ejecución escénica y no a la inversa, como frecuentemente lo imaginamos.⁵

Placa 7

Retornemos a los albores del siglo XX. Sospecho que para entonces la vanguardia tuvo siempre en la mira a todo este perverso constructo de historia y formatos que hemos relatado y expuesto en las anteriores placas. ¿Cuál fue el teatro que vieron los jóvenes renovadores de la escena del siglo XX? Justamente un teatro acartonado, recitado y reciclado de las preceptivas ilustracionistas. Es así como comprendo las reacciones de Artaud y sus implacables denostaciones ante el teatro de su tiempo, o bien las reflexiones de Constantín Stanislavski sobre la búsqueda de la

5 El Romanticismo el que, en gran medida, predica la creación inspirada, individual, aislada y previa del texto dramático para su publicación o bien para su representación escénica.

verdad escénica. Sin embargo, algo sucedió a principios del siglo XX; para que las ideas vanguardistas tuvieran sentido, se acordó entonces que el teatro, ese teatro que vieron estos jóvenes, era **el Teatro**: se fijó entonces un paradigma que era necesario como una referencia a lo caduco, pero esa teatralidad, al paso de las décadas, ya no correspondería a lo que, en otras latitudes, se estaba desarrollando. Síntoma de lo anterior fue la manera en que las ideas de Stanislavski comenzaron a circular por el mundo entero, sin distingo de las teatralidades locales. Para el caso del teatro norteamericano, por ejemplo, Anne Bogart plantea lo siguiente:

Los americanos adoptaron los experimentos rusos con pasión pero mal orientados, puesto que pusieron demasiado énfasis en las circunstancias emocionales de la persona. El sistema Stanislavski, que había sido diluido hasta convertirlo en un “método”, probó ser eficaz para el cine y la televisión, pero el teatro quedó dominado por una desafortunada indulgencia emocional. Creo que la mayor tragedia de los escenarios americanos no es otra que el actor que asume, gracias a la gran tergiversación que hemos hecho de Stanislavski, el siguiente enunciado: “Si yo siento algo, el público lo sentirá” (Bogart 2008, 48-49).

Mientras el mismo Stanislavski, al final de sus días, ponía en crisis sus propuestas de técnicas psicologistas por considerarlas fuera de sentido, sus epónimos del mundo entero adoptaron este sistema, hasta el grado de imponerlo como eje rector de escuelas superiores de actuación.

Así como Stanislavski, es innegable, surgieron también sólidas voces que ofrecieron una enorme frescura para el teatro, desde las propuestas de Meyerhold,⁶ Brecht, y, tiempo después Grotowski, Barba, Brook, Kantor y Schechner como diferentes retornos a la esencia de la representación. Ya Luis de Tavira lo comenta de esta manera:

...en el imprescindible rescate del concepto de mimesis, contra toda esa tradición, parece hallarse la clave que responde y recuerda al mismo tiempo las objeciones críticas de las dos poéticas del siglo XX que entendieron el teatro como arte escénico y no como literatura, las de Artaud y Brecht, y que al hacerlo hallaron el hacer del actor como eje de la realización teatral (De Tavira 2007, 16).

6 Anoto como dato curioso que Meyerhold rompe con el sistema de su maestro Stanislavski al percatarse que el teatro requería como material escénico al teatro mismo, no a la realidad, lo que lo llevó a recuperar como técnica de entrenamiento actoral a la *Commedia dell'Arte*. El público no asistía al teatro para ver la realidad, pues de ella provenía, sino lo que quería ver era teatro, es decir la representación de conflictos ajenos en los que puede verse reflejado.

Recordemos que, a la par de estas expresiones, también se fueron desarrollando los estudios, escuelas y centros de entrenamiento teatral a partir de los años cuarenta. Ante una formación empírica en escena, ahora el reto era formar actores bajo propuestas y metodologías que significativamente se alejaran del acartonamiento formal y se aproximaran a la verdad escénica o a rupturas formales hasta entonces vistos.

En gran medida, el siglo XX significó el tránsito de la praxis escénica a la consolidación de estudio alrededor, fundamentalmente, de un teatro “de arte”, como si el teatro hubiese sido siempre “de arte”. El teatro, además, desde finales del XVII, había también incorporado un fenómeno específico: el repertorio, instrumento vital para las compañías teatrales itinerantes y que, al cambio paulatino hacia compañías estables o sedentes, todavía conservarán el repertorio como fuente de temas para representar. La idea anterior surge de la pregunta ¿desde cuándo el teatro necesitó de un repertorio? Porque, si observamos bien, hasta hace una centuria las compañías teatrales tenían sus propios libretistas que jugaban diestramente con la escritura semanal de una comedia o melodrama. Es probable que, ante el surgimiento hegemónico de la figura del autor dramático, se haya comenzado a establecer también la figura de repertorio como referente de autoridad estética. Desde entonces, la escritura del drama se diseñó para su publicación y lectura, en sintonía con el resto de las expresiones propias de la literatura.

Placa 8

Llevamos muchas décadas construyendo y/o aprendiendo dogmas paradigmáticos como, por ejemplo, las estructuras genéricas en el drama o la vivencialidad y la formalidad en la actuación, sin embargo no hemos sido capaces de ponernos de acuerdo en elementos esenciales como la acción y el conflicto.

Retomo una discusión presente en las aulas: el teatro es un lenguaje caduco que ya no tiene más posibilidades para contar historias. La pregunta que yo hago ante esta inquietud es: ¿el teatro cuenta historias? La respuesta en el alumnado casi inmediata es afirmativa. Insisto con otra pregunta: ¿es que el teatro ha contado historias, como la narrativa, o ha presentado conflictos en acción? La respuesta ya no es tan contundente y requerimos entonces de una revisión sobre los elementos básicos del drama y de la representación teatral, es decir, un evento desarrollado en un espacio extraordinario donde se desarrollan una serie de conflictos y si-

tuaciones, sustentados en acciones que interpretan actores en vivo. El público que observa este evento es quien construye las posibles historias y la totalidad del conflicto, pero el teatro no narra historias, más bien configura conflictos. En analogía yo siempre cuestiono: ¿es que la música ha dejado de ser música por caduca? Hasta la fecha, como lo mencionara el mismo Igor Stravinski, "aún hay muchas melodías que elaborar en clave de sol". ¿No podríamos retomar esta frase para aplicarla al teatro? Considero que aún hay muchos conflictos que presentar en el escenario.

Los músicos, los bailarines y los artistas plásticos no se preocupan ya por el conocimiento de sus elementos básicos de composición: los tiene ya asumidos. El gremio teatral en gran medida aún sigue discutiendo sus elementos constitutivos y no ha podido trascender a otros niveles de reflexión como, por ejemplo, el alcance que podrían tener otras propuestas estéticas de la escena.

Placa 9

Dentro de este proceso de análisis, la reflexión toma contacto con la dramaturgia (redimensión de la escritura escénica) y con la actuación.

En el ámbito de la dramaturgia ahora asistimos a discusiones sobre la naturaleza del texto dramático o bien de su inminente desaparición. Por ejemplo, Mauricio Kartún declara en un breve ensayo:

Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de *contar una historia que entretanto se vea*, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro; en su omnipresencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota (Kartun 2007, 29-30).

Por su parte, García Barrientos nos recuerda que:

Los géneros artísticos son históricos: surgen en un momento dado, se despliegan en el tiempo y desaparecen. El cantar de gesta o la música de cámara son géneros del pasado. Nada obliga a pensar que no ocurra lo mismo con los *tipos* o los *géneros fundamentales*, es decir, aquellos considerados, en su nivel más general o teórico, como la triada "épica, lírica y dramática" por ejemplo. Estos serán, en todo caso, de más larga duración, pero no eternos. El teatro tuvo un comienzo; lo más razonable es pensar que tendrá también un final (García Barrientos 2007, 3).

¿Qué es lo que ha detonado estas reflexiones? Considero que en gran medida la escritura dramática también ha pasado por diferentes cuestionamientos durante el siglo XX desde la perspectiva de la modernidad y de la posmodernidad. Pero también ha existido en esencia un desconoci-

miento de los elementos básicos de su naturaleza. El texto dramático no es literatura en sí, sino el resultado de acciones en conflicto que pueden desarrollar los actores en escena o en la imaginación del dramaturgo. Para el beneficio del montaje teatral, estos conflictos se escrituran para generar un libreto, elemento estructural ante el cual todos los integrantes de la puesta en escena se ponen de acuerdo para su interpretación y ejecución.

La idea anterior no ha requerido de fuentes preceptivistas ni literarias, sino de una observación sobre los elementos que constituyen el lenguaje dramático: acción, conflicto y situación. Que los textos dramáticos se hayan escrito y publicado en verso, en prosa y en diálogos, son circunstancias históricas temporales, pero no definitorias del lenguaje. Ahora podemos presenciar montajes en donde el texto dramático es una escritura narrativa que los actores pueden interpretar sin necesidad de un formato específico. Aristóteles no inventó el drama ni dijo cómo hacerlo, sino como afortunado espectador nos ofreció, de forma magistral y a través de un ejercicio filosófico, la manera en cómo se hacía teatro en su época (ver Capítulo II Alcántara 2002).

La vanguardia del siglo XX (y el posmodernismo no se quedó atrás) apuntó sus fusiles en contra de un teatro "aristotélico", pero en realidad poco o nada tuvo que ver el estagirita con aquello que se produjo durante este siglo. Las vanguardias generaron afortunados ejemplos de dramaturgia, pero en ellos siempre estuvieron presentes la acción, el conflicto y la situación.⁷

Placa 10

Tanto la dramaturgia como la actuación, el espacio escénico, los fondos escenográficos, todo fue puesto en crisis durante el siglo XX de una u otra manera. Para retomar el inicio de nuestras reflexiones, recordemos la experiencia de Antonin Artaud en diversos lugares del mundo, pero sustancialmente cuando Artaud descubre con fascinación al teatro balinés (por cierto en una feria en París). Queda absorto ante este formato coreográfico donde distingue la riqueza de expresión que puede llegar a tener un "evento no occidental". Pero, paradójicamente, lo que Artaud llegó a observar fue una de las manifestaciones más formales del que podemos

⁷ No podemos dejar de subrayar los experimentos dramáticos de Samuel Beckett quien, justamente, trabajó alrededor de las posibilidades escénicas que podrían surgir ante la ausencia de estos tres elementos.

tener registro. La precisión y destreza de los intérpretes balineses proviene, como en casi todo el teatro asiático, de una tradición milenaria, heredada de maestros a alumnos con una férrea disciplina corporal y verbal. Pero para Artaud este vendría a ser el paradigma de un teatro espontáneo, fresco, ritual y auténtico, en comparación con los discursos escénicos de cualquier teatro parisino de su tiempo. Por lo tanto ¿cómo podríamos configurar en Artaud un modelo a seguir para repensar el teatro? Lo que rescato de sus reflexiones, sustancialmente del *Teatro de la crueldad*, es la fragmentación de un modelo establecido de lo que en Europa se producía, pero siempre con el cuidado de revisar a qué teatro se está refiriendo.

El teatro no es uno sólo, sino que hay tantas teatralidades como culturas en el mundo, inclusive si tiene un multilinaje, como nos puede suceder en nuestro país y nuestro entorno cultural. Coincido, en este aspecto, con lo que Domingo Adame ha desarrollado con respecto al concepto de transteatralidad (Adame 2009).

Placa 11

Cuando Darío Fo, en su *Manual mínimo del actor*, describe el trabajo de su maestro Lecocq, plantea lo que, tal vez, sea uno de los integrantes más importantes del teatro:

...Lecocq (...) se encarga de que los chicos busquen en sus tripas su propia identidad expresiva. Pero ¿y el público? ¿Cómo se puede aprender sin la práctica real de actuar para el patio de butacas? Es como aprender a tocar una guitarra que no emite sonidos, con las cuerdas del cordón para empaquetar (Fo 2008, 270).

Efectivamente, es el público quien completa el panorama de la presente reflexión y se evidenciaría tarde o temprano dentro de este ejercicio tomográfico. El teatro ha subsistido sobre todo por su capacidad de convocatoria. Hacer teatro, como dijera José Luis Ibáñez, es el momento en que varios corazones se reúnen para hacerlo y, dentro de esa “corazonada”, se toma en consideración, fundamentalmente, quiénes van a ser nuestros interlocutores.

La expectativa que causa y ha causado el teatro la genera el público y la preparación del evento, en saludable simbiosis. Si nosotros hacemos teatro sin tomar en cuenta esta expectativa, probablemente generaremos un producto muerto antes de su gestación. En este sentido resulta obligado retomar las preguntas ¿quién convoca? ¿a quiénes se convoca? El público es quien integra comunidades que exigen del teatro esa posibilidad

de verse reflejados en escena a través de conflictos individuales y colectivos. Ante la convocatoria teatral, el público podrá tener dos reacciones: conmoverse o divertirse; si el espectáculo que presencia no tuvo la expectativa suficiente se aburrirá inevitablemente, abandonará la sala y probablemente no retorne tan fácilmente al teatro.

Reflexiones finales

Esta entrecruzada tomografía tuvo el objetivo de alertar y alentar el impulso de los estudios teatrales, tanto formativos como teóricos, con el propósito de que los alumnos se informen, a profundidad y de manera crítica, sobre la constitución del lenguaje teatral, la historiografía de la escena, las investigaciones que se están haciendo sobre las teatralidades de su propio entorno, los múltiples acercamientos sistemáticos que existen para formarse como actor, las poéticas estéticas de las diferentes dramaturgias y puestas en escena. Mientras más sólido sea el análisis sobre la complejidad y diversidad teatral, más claras serán las expectativas para podernos vincular con el estudio de otros formatos creativos desarrollados por las artes escénicas, así como por las artes plásticas y la literatura.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Alcántara, José Ramón. 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bogart, Anne. 2008. *La preparación del actor*. Barcelona: Alba editorial.
- De Tavira, Luis. 2007. "Interpretar es crear". *Investigación teatral* 11 (enero-junio): 9-24.
- Fo, Dario. 2008. *Manual mínimo del actor*. México: Ediciones El Milagro /UANL.
- García Barrientos, José Luis. 2007. *El teatro del futuro*. México: Cuadernos de Ensayo Teatral 4, Paso de Gato.
- Kartun, Mauricio. 2007. "Algunas fronteras en el cielo". *Cuadernos de Florencio* 2. 1: 29-33.
- Le Goff, Jacques. 2003. *En busca de la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- Massip, Francesc. 1992. *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.
- Pycke, Jaques. 1992. *La critique historique*. Louvain-la-Neuve: Academia-Erasme.