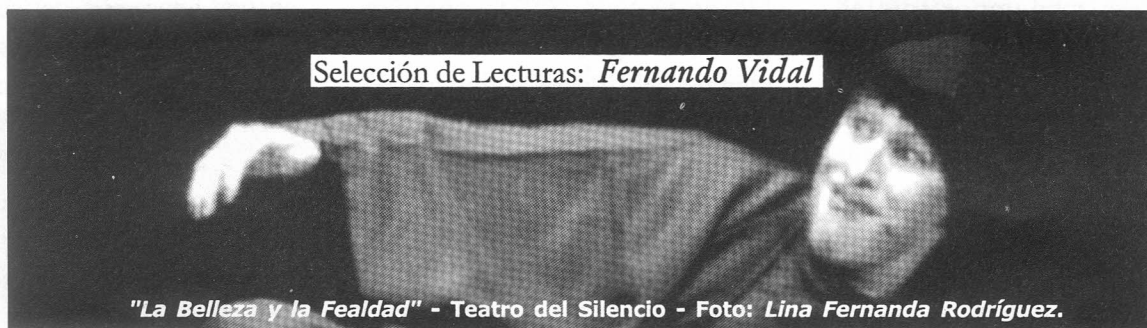


LECTURAS PARA UNA POÉTICA TEATRAL CONTEMPORÁNEA

Selección de Lecturas: *Fernando Vidal*



"La Belleza y la Fealdad" - Teatro del Silencio - Foto: *Lina Fernanda Rodríguez*.



MIRAR / HACER MIRAR, Paradoja Teatral

“Hay sin duda, en el teatro, una actividad visual que podemos considerar directa e incluso irreflexiva: es el mirar la escena. Con esta actividad simple el sujeto ya se especializa como espectador. Como en las artes visuales en general, el mirar va acompañado en el teatro, sin embargo, por alguna urgencia. Ella lo fundamenta como su razón y lo refuerza. Es la urgencia del hacer-ver, y la singularidad de la escena como foco de interés se impone continuamente al espectador para obtener la garantía de su atención. Así pues, y por definición, la escena teatral es lo que da - que - ver.

No sólo se encuentra en el eje de una mirada que podría ser distraída, aceptando esta distracción como

un deambular irreflexivo del ojo por la superficie de la imagen en acción. A la distracción posible del mirar la imagen teatral le opone la atracción de urgencia para llevar esa mirada a la realidad de un ver efectivo frente a la cosa que se exhibe...

Un espacio y un tiempo reales (la vida) se reúnen para la ficción escénica (otro tiempo, otro espacio) y esa ficción, en la que el espectador llega a involucrarse como copartícipe, puede ser vivida por él, a su vez, como real.

Esta es una de las razones principales por las cuales el teatro es el lugar privilegiado de la “purga” aristotélica, homeopática cuyo efecto consiste en regenerar el plano de la realidad mediante la verosimilitud del representar escénico”.

El axioma básico sería este: no es que haya un espacio escénico dispuesto a exhibir la acción; es que cualquier acción que resulte destacable convierte automáticamente el lugar donde se produce un espacio escénico."

Pere Salabert S.

El Espacio escénico intermitente de la representación teatral.

Lo moderno y sus postrimerías.

Figuras conceptuales de la estética post moderna.

Ciencias Humanas No. 6. Universidad Nacional. Medellín. Diciembre 1991

T E A T R O, ARTE PARADÓJICO

"El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo ayer; hecho para una sola presentación, como Artaud lo deseara.

Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente,



Teatro del Silencio
"La Belleza y la Realidad"
Foto: Lina Fernanda Rodríguez.

se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre "el texto".

Anne Ubersfeld.

Semiótica Teatral.

Cátedra. Universidad de Murcia.

Madrid. 1989

ESPACIO ESCENICO Y ESPACIO TEATRAL

"Por principio un objeto en el escenario debe tener vida propia, tan propia que pueda manifestar una relación intencional con el actor. No existen elementos de adorno en el escenario; existen elementos útiles para la acción dramática; por eso los elementos de la escena se llaman utilería. El elemento útil es aquel que se usa y tiene un desgaste o una recuperación de energía durante todo el transcurso del hecho dramático. Los objetos a los actores, tomados como objetos en el espacio, son sujetos en el espacio;

pero el director los toma en el espacio, crea puntos de atención que hay que articular, por eso el escenógrafo ya no se llama escenógrafo sino “articulador del espacio escénico”; es alguien que articula el espacio de tal manera que sea capaz de tejer una urdimbre dramática, a través de la conjunción entre los elementos y el espacio dramático.

76 Cuando tenemos los actores, sillas, mesas, etc., empezamos a tejer una relación intencional. Esta mesa, una ventana al fondo... cualquier objeto empieza a tener una intencionalidad con los actores. Una ventana al fondo que nunca se abre, que no pasa nadie por ahí... es una imbecilidad. Si hay un teléfono y nunca suena porque es de “ambientación”, no sirve par nada. Yo no creo en la expectativa del público que espera que en algún momento, pase algo muy importante con los objetos que hay en el escenario.

La relación intencional del actor, una mirada hacia un objeto, hacia una persona, debe tener tal potencia que logre llegar de un sitio a otro y producir un triángulo de energía fuerte. El espectador tiene que “sentir” toda esta cantidad de energía para poder percibir esa mirada o el movimiento de esa persona que abarca y envuelve cualquier objeto. Aquí lo importante es entender que cualquier desplazamiento de una persona o un objeto dentro del escenario, debe provocar, como acción, una reacción inmediata en el público y la energía que se entrega depende de la contraposición de esa energía en la escena y se vuelve tridimensional: adquiere un cuerpo, concreto, real y físico que se puede tocar y sentir.

ESPACIO RITUAL Y ESPACIO TEATRAL

El hombre tiene que penetrar en un espacio lleno, no en un espacio vacío, y tiene que abrirse paso. Hablamos del actor que conjuga su propia energía con las energías preexistentes, y cuando no se produce esa íntima unión entre esa energía previa con la energía que yo traigo, no hay ninguna comunicación con nadie. El espacio ritual es un espacio elegido; es el espacio que nosotros adjetivamos con nuestra presencia. Un espacio cualquiera se puede volver ritual en la medida en que nosotros le demos “un nombre”. Las cosas existen cuando nosotros les damos un nombre; antes no existen. El mundo existe porque nosotros lo nombramos y el espacio ritual existe cuando nosotros le entregamos libremente esa adjetivación del ritual. Ese espacio ritual, esa primera relación del hombre con ese espacio, se da en un tiempo físico; hay un primer contacto, hay un estar, un compartir con ese espacio y hay un salir de ese espacio, un permanecer para siempre en ese espacio.

... Los rituales siempre nacen de una necesidad del ser humano de contactarse con el misterio, de tener un acercamiento, por muy pequeño y precario que sea al misterio. Como teatristas trabajamos constantemente con el misterio.

... En el teatro siempre hablamos de nuestros propios fantasmas, de nuestra propia observación.; pero éstos le importan a la gente en la medida en que se sientan como convidados a entender, y que se sientan partícipes; que se sientan como amarrados a ese diálogo que nosotros queremos entablar con ellos.

No les pido cosas extraordinarias pero sí que realmente respondan a algún sentido interior, traten de partir del interior, no del exterior.

... Lo importante no es la ruptura, sino el recobrar para la sociedad ese poder de asombro. Cada teatrista tiene su manera para plantearlo. Creo que la ruptura violenta es más fácil, porque produce un rechazo y el rechazo nos hace sentir muy bien, nos hace sentir por encima de la comunidad. Me rechazan porque no me entienden; y la gente que no es entendida, finalmente se siente muy genial. Yo hago teatro para que la gente me entienda lo que quiero decir, no para que no me entienda. Cuando se habla del tiempo ritual y la comunidad, del rito y los recorridos del rito, es porque en todo rito existe una primera parte, que debemos tener en cuenta para el ejercicio."

Caudio Girolamo

Rito, espacio y mensaje teatral.

Memorias del Taller Nacional de Dirección Escénica.
COLCULTURA. 1994

LO PRE-EXPRESIVO

"El concepto de pre-expresividad puede parecer absurdo y paradójico, dado que no toma en consideración las intenciones del actor, sus sentimientos, su identificación o no del personaje, sus emociones, es decir, la psicotécnica. De hecho es la psicotécnica la que ha dominado la formación profesional del actor y la relativa investigación científica sobre el teatro y la danza por lo menos los dos últimos siglos.

La psicotécnica dirige al actor hacia un QUERER EXPRESAR: pero el querer expresar no decide QUÉ

SE DEBE HACER. La expresión del actor deriva -casi a pesar de sí mismo- de sus acciones, del uso de su presencia física. Es el HACER y el CÓMO SE HA HECHO lo que decide QUÉ SE EXPRESA.

... Este substrato pre-expresivo está comprendido en el nivel de la expresión, de la totalidad percibida por el espectador. Pero manteniéndolos separados durante el proceso de trabajo, el actor puede intervenir a un nivel pre-expresivo, COMO SI, en esta fase, el objetivo principal fuese la energía, la presencia, el bios de sus acciones y no su significado.

... La antropología teatral postula que el nivel pre-expresivo se da en las raíces de las diferentes técnicas actorales y que, independientemente de la cultura tradicional, existe una fisiología transcultural

TECNICA EXTRA-COTIDIANA: Búsqueda de una nueva postura.

En el teatro KABUKI, también en Japón, existen dos estilos diferentes: el ARAGOLO y el WAGOLO. En el Aragolo o estilo exagerado, se aplica la denominada ley de la diagonal: la cabeza del actor debe hallarse en el extremo de una línea diagonal fuertemente inclinada cuyo otro extremo está constituido por uno de los dos pies. Todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sola pierna. Esta posición es la contraria a la del actor europeo, que para ahorrar sus energías asume una posición de equilibrio estático que requiere el mínimo esfuerzo.

... En Europa, la única forma codificada de representación es la danza clásica. Hay en ella como

una intención de obligar al bailarín a moverse en un equilibrio precario.

... Aquí cabría preguntarse por qué en todas las formas codificadas de representación tanto de oriente como de occidente se encuentra esta constante, esta "Ley": una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta deformación de la técnica cotidiana, esta técnica extracotidiana, se basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanente inestable."

Eugenio Barba - Nicola Savarese
El Arte Secreto del Actor.
Diccionario de Antropología Teatral.

RECEPCION

78

"La **ESTETICA** es, etimológicamente, el estudio de las sensaciones y del impacto de la obra de arte en el sujeto receptor. Ciertas categorías teatrales (como lo trágico, lo extraño o lo cómico) no podrán ser aprehendidas sino en la relación entre el sujeto y el objeto estético.

De hecho, se trata de establecer en qué aspecto de la percepción es una interpretación, incluso una recreación de la significación, particularmente en los textos o espectáculos donde todo reside en la profusión o ambigüedad de las estructuras significativas y en los estímulos hacia los que el espectador necesariamente debe orientar su propia pista hermenéutica.

PUESTA EN ESCENA

Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a buscar

sus numerosas significaciones, e incluso sus contradicciones: permite así provocar una interpretación nueva concretándola en una apuesta en escena original. El advenimiento de la puesta en escena prueba, además, que el *arte teatral* merece ahora el derecho a ser citado como un arte autónomo. Su significación hay que buscarla tanto en su forma como en su estructura dramática y escénica y en el o los sentidos del texto.

COMUNICACIÓN TEATRAL

Las investigaciones actuales sobre la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de producción (autor) hacia la instancia de recepción (lector, espectador, observador). Si formulamos la hipótesis de una comunicación de la representación hacia el espectador, es preciso preguntarse a quién se dirige el texto dramático, cómo interpela al público y cómo ésta lo "trabaja".

La hipótesis fundamental es que:

1. El texto y la escena son capaces de organizar, incluso de manipular la recepción correcta de la obra.
2. Que se puede detectar, en la obra presentada, un "receptor implícito" que adopte la forma, o bien de un modelo teórico impuesto al lector, o bien de un receptor ideal del conjunto de la obra, especie de super-espectador onmisciente, o bien, en ciertas obras, de un personaje que sirve de vínculo entre nosotros y el autor.

El teatro representa la comunicación humana, por lo tanto comunica acerca de la comunicación: por medio de qué podemos representar, por medio de qué (o con ayuda de qué) podemos comunicar". (OSOLOBE, 1980)

Patrice Pavis

Diccionario del Teatro.

Paidós. Barcelona. 1983

DRAMATURGIA DEL AUTOR

“Escribir teatro es potenciar a través de la palabra la síntesis del verbo y gesto, el lugar donde late la contradicción inicial y donde radica todo tesoro dramático.

La relación palabra - imagen (materia prima de este oficio) nos ofrece posibilidades infinitas, sin embargo solamente algunos privilegiados saben saltar más allá de las ideas recibidas, y los códigos habituales para encontrar la metáfora nueva, la que produzca un asalto a todo lo dado por sabido y derroque la imagen - palabra vieja y manoseada.

El escritor teatral se enfrenta con un lenguaje siempre marchito que debe ofrecer reluciente. Recoge de la basura el habla y lo trastoca en poema.

Una línea debe cobrar la importancia de un disparo. Pensar en el relámpago.

Fugaz pero indiscutible. Estremecedor.

La lejana presencia de la amenaza que nos hace pensar en lo terrible que había sido estar hoy bajo su fuego.

Pero, al mismo tiempo, desear haber estado.

El arte de sobrevivir.

Rozar los labios de la muerte”.

Marco Antonio de la Parra

Para un joven dramaturgo (sobre creatividad y dramaturgia).

Colección Teoría Escénica.

Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid. 1993

TENDENCIAS CONTEMPORANEAS

“A mi modo de ver, el teatro se sacude del yugo de lo conceptual y explora otras alternativas, donde convergen orígenes y llegadas, ciclos y culturas. Tal vez en la fiesta propiamente dicha y en el carnaval pueda apreciarse mejor lo que estoy planteando.

La cotidianidad de la fiesta rompe con la cotidianidad de la rutina. Se desarrolla entre actores y espectadores de una manera generosa y, se podría decir, imprevisible. No sólo a nivel del espectáculo, de la representación, sino, sobre todo, con relación a los espacios vitales y a la condición humana de cada individuo, en relación con otros individuos y con la comunidad.

La fiesta despoderiza y crea planos horizontales en las relaciones sociales: inventa territorios no ordinarios e incuba los lenguajes del mito cultural. Es posible que fiesta, juego y teatro tengan las mismas claves en su origen remoto y que sus compatibilidades pertenezcan a una referencia profunda y perdurable.

Más que pensarlo así lo siento”

Tendencia contemporáneas e inauguración de nuevos espacios.

Conversación con Octavio Arbeláez

Juan Carlos Moyano Revista Festival Latinoamericano de Teatro. Manizales. 1995

