
LAS TEORÍAS TEATRALES DURANTE EL PERÍODO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA

Manuel PÉREZ

La teoría dramática contemporánea ha heredado una oposición entre dos concepciones del teatro bien diferentes: como hecho estético independiente y autónomo, una; como fenómeno social, más o menos políticamente comprometido, la segunda.

Ambas orientaciones están plenamente vigentes en los años sesenta y prolongan su influencia durante buena parte de la década siguiente. A ellas se añadirán otros modos de aproximación al hecho teatral (alguno de ellos relativamente fecundo en nuestro país), cuya mención completará este esbozo, forzosamente somero, de la producción teórica general más reciente.

La primera de las orientaciones señaladas (cuyas referencias son Artaud y, más tarde, Grotowski) admite la inclusión en su seno de teorías dramáticas no siempre homogéneas en cuanto a procedencia o formulación, pero que comparten una serie de rasgos comunes bien perceptibles.

El *carácter efímero*, fugaz de la representación es uno de ellos. La visión del hecho teatral como momento experiencial, de intensa vivencia para actor y espectador informa la búsqueda espiritual individual grotowskiana, que debe brotar de la confrontación entre actor y público (encuentro del que el *Teatro Pobre* extraerá toda su fuerza). En esta idea de teatro como choque entre lo familiar y lo extraño, lo vivo y lo muerto, basa Tadeuz Kantor su doctrina del *Teatro de la Muerte*. Alejandro Jodorowsky, uno de los creadores del *Teatro Pánico*, afirma que la esencia del teatro radica precisamente en su fugacidad (erróneamente fijada por la tradición dramática, mediante el texto y la repetición mecánica). El teatro

del dramaturgo alemán Peter Handke es ante todo juego, autodescubrimiento que ayuda al espectador a entrar en el mundo a través del conocimiento experiencial (por lo que aquel es sometido a arengas, insultos y meditaciones filosóficas). El *Ontological-Hysteric Theatre* de Foreman es buena muestra del énfasis puesto en el hecho fenomenológico del teatro como experiencia: un teatro que se dirija al momento de la existencia como tal momento, que sea como un instante, un chispazo de visión de la realidad inmanente (el ahora huidizo).

La segunda de las notas comunes mencionadas es la concepción del teatro como *celebración*, como momento único de experiencia compartida, a menudo íntimamente relacionado con el rito primitivo. El antimanifiesto arrabaliano ("L'homme panique", 1963) indica que lo *pánico* debe manifestarse en actividades como festivales, ceremonias teatrales y juegos, caracterizándose por estados encontrados de confusión, humor, terror, azar y euforia. Savary, otro componente del *movimiento pánico*, insiste en el carácter de fiesta y celebración de la representación. Peter Brook sugiere un teatro inmediato, intermedio entre Artaud y Brecht, que pueda unir espectador y representación en una celebración común de la experiencia y sea capaz de dejar una imagen permanente en las mentes de los participantes.

El énfasis puesto en el carácter de *espectáculo* del teatro lleva a una revisión del rango jerárquico del elemento literario: el papel del *texto* en el teatro es, sin duda, el debate de mayor resonancia en toda la actividad dramática contemporánea. Ya Grotowski concibe el texto sólo como un elemento entre muchos, libremente transformable. Y Jodorowski afirma que el actor debe improvisar, subordinar al gesto la palabra, haciendo de ésta, no el soporte de un contenido conceptual, sino una espontánea, pura y simple expresión de la experiencia. En EEUU, el llamado *The American Theatre of the Ridiculous* tratará de evitar la trampa que la palabra supone; y la mayor parte de las obras comprendidas en lo que Richard Kostelanetz denomina *The Theatre of Mixed Means* prescinde de la palabra.

Se persigue en última instancia la formulación de una *estética* nueva, inmanente, autónoma (el *Teatro Pobre* evitará recurrir a estéticas de otras artes), que busque medios de expresión propiamente teatrales (como quiere Savary para el *Teatro Pánico*). El *Theatre of the Ridiculous* basa la suya en la incorporación de antiestéticos productos infraculturales, y el *Theatre of Mixed Means*, en la incorporación de elementos de los *mass-media*. Michael Kirby crea sus *happenings* como una nueva forma de teatro, equivalente a los *collages* del arte visual. El "Manifiesto 70" de Kantor reclama un trabajo artístico sin forma ni estética, cerrado y extraño al público.

Los elementos dramáticos son sometidos, aisladamente, a nuevas consideraciones. Espacio y *actor* se convierten en los principales soportes de las teorizaciones. El actor arquetípico de Grotowski expresa imágenes extraídas del

subconsciente colectivo, sirviéndose de una técnica adquirida por vía negativa (aniquilamiento de su cuerpo), hasta convertirse en signo transparente de un impulso orgánico. En esta línea, Jodorowski habla del actor como poeta en estado de trance (el *atleta creativo* artaudiano).

Finalmente, todas estas estéticas comparten cierta voluntad de respuesta ante un mundo *irracional*, desde presupuestos igualmente irracionales (vinculados con frecuencia al surrealismo). Michael Kirby llama *The New Theatre* al que responde a lo abstracto y no objetivo incluyendo manifestaciones como *happenings*, acontecimientos y teatro de la casualidad. John Cage irá más lejos, rechazando categóricamente el elemento racional admitido por Kirby. Con el fin de aunar azar y memoria, Arrabal propone que el *Teatro Pánico* esté regido por la casualidad, la confusión y lo inesperado. Los elementos escandalosos y extremados, así como la perversión sexual y artística, están también presentes en el *Theatre of the Ridiculous*.

La consideración política del teatro da lugar en este periodo a grupos de teorizaciones de contornos nítidamente definidos en buen número de países (además de un copiosísimo fruto en forma de realizaciones dramáticas).

Varias son las constantes que recorren y articulan este pensamiento dramático. En primer lugar, el papel de referencia y guía asignado a la figura de Brecht. De otro lado, el poder condicionante de las circunstancias y hechos sociales de cada país: así, la repercusión teórica del *mayo francés* del 68 podrá ser más espectacular, pero no más fecunda que la debida a guerra fría, tensiones sociales norteamericanas o postración extrema de las capas sociales más desfavorecidas en el Brasil de Augusto Boal.

En Alemania, la influencia brechtiana desplaza a partir de los años setenta a la ejercida por Artaud, Ionesco y Beckett durante la década anterior. El dramaturgo Franz Kroetz ejemplifica bien el cambio, hasta el punto de acabar considerando inadecuado todo teatro que (como el de Horváth) se limite a observar y simpatizar con las víctimas del sistema social.

El teatro político retorna a los EEUU (tras un paréntesis de veinte años) favorecido por factores generales y espoleado por alguno tan concreto como la guerra de Vietnam. Del humanismo comprometido, un tanto genérico, de Herbert Blau (quien reclama que el teatro cumpla su verdadero papel de *arte de crisis*), se pasará a formas de efectiva protesta y confrontación social. Así, Davis hace un teatro concebido para operar desde dentro de la sociedad (*teatro de guerrilla*) y el *teatro chicano-campesino* de Valdez preconiza un realismo simbolista y emblemático (no del todo diferente al practicado por la generación que, en España, toma el relevo de los maestros realistas). El *Black Theatre* (teatro de la negritud, hermano espiritual y estético del *Black Power*), halla caldo de cultivo apropiado en la realidad en la que pugna por desarrollarse. Sus teorizadores (Baraka, Neal) llegan a presupuestos tales como la negación de la estética occidental (volviendo

los ojos hacia el Tercer Mundo) o la concepción del teatro como mensaje revolucionario de carácter político-social.

En Francia, el predominio de Artaud y (a partir de 1965) de Grotowski sobre Brecht va a ser (como quiere el teórico Roger Planchon) anulado por sucesos más históricos que teatrales: la primavera parisina de 1968 supone un estímulo a la relación entre teatro y orden social, vínculo que no hará más que verse reforzado con la presencia en París (y en el festival de Avignon de ese año) del *Living Theatre* americano, o con la nueva orientación impuesta por Fernando Arrabal a su producción (relacionada, en buena medida, con su participación personal en los sucesos de mayo y con su experiencia carcelaria española durante el año anterior): su *teatro de guerrilla* busca un tipo diferente de choque, una inmersión física en la experiencia coetánea de represión política. El teatro anti-institucional de Armand Gatti (que articula una nueva estética en torno al concepto de *tiempo-posibilidad*, capaz de cambiar el mundo) y el teatro revolucionario y subversivo de Benedetto son asimismo hitos importantes en el campo teórico-práctico del teatro comprometido francés.

El panorama internacional debe ser completado con las menciones del italiano Dario Fo (teatro de documentación precisa, pero sin renunciar a su carácter de espectáculo); de los ingleses Edward Bond y Howard Brenton (la tarea del escritor es el análisis y explicación de su sociedad); y del *Teatro do oprimido* de Boal (creador de una original formulación de la teoría dramática de carácter político, basada en los conceptos de celebración, participación del espectador y distanciamiento brechtiano).

Un sector importante de la teoría dramática ha producido aproximaciones más o menos relacionadas con los aspectos sociales y colectivos del hecho teatral, pero prescindiendo de toda consideración política del mismo.

Esta orientación conoce a partir de 1965 su principal florecimiento, que aún continúa en los primeros años ochenta.

La aplicación al estudio del teatro de categorías científicas provenientes del campo de la antropología es reclamada en primer lugar por Richard Schechner, quien pide ampliar este análisis a todas las actividades humanas relacionadas con la representación pública. Con el auxilio de importantes trabajos de expertos en los distintos campos de las ciencias sociales, podría llegarse a una teoría sociológica de la actuación.

También de carácter antropológico es la idea de Victor Turner de *drama social*, perfilada a base de cuatro patrones cuya primacía se concede a la acción reparadora ritualizada.

Desde el campo de la sociología, las principales aproximaciones al teatro son las de Elizabeth Burns, quien estudia el fenómeno de la teatralidad a través de su manifestación, no sólo en el teatro, sino también en la vida social, y analiza las convenciones lingüísticas empleadas para que el público acepte como retóricamente

válido el mundo propuesto. Su visión del teatro como hecho doblemente social (situación y copia) es compartida por teóricos como Uri Rapp.

Situado en la perspectiva fenomenológica, Wilshire concibe el teatro como un doble proceso de presencia y autorización.

El teórico alemán Pörnter crea a partir de 1972 una importante doctrina dramática (relacionada en cierta manera con los *happenings* y con la experiencia arrabaliana del *efímero pánico*), la cual se condensa en el *Mitspiel*: una situación inicial prevista por el autor, que permite a los espectadores participar creativamente en la acción. Este teatro, que busca establecer contacto con el público, quiere ser la verdadera encarnación dramática del proceso democrático.

En la pasada década se desarrolla en los Estados Unidos un importante grupo de teorías (llamadas *estructuralistas* por algunos de sus autores), que conciben la obra dramática como sistema de funciones y abordan el estudio de las relaciones entre sus diversas partes constituyentes. Representación y texto escrito comparten el campo de su interés.

Ya en 1970, Barry concibe las estructuras dramáticas como tensiones entre patrones de tiempo.

Beckerman analiza la acción dramática fraccionándola en unidades de tiempo (segmentos) de significación simbólica, y Horby ve la obra como un intrínseco patrón de complejas relaciones, para cuyo análisis emplea un método estructuralista basado en cinco principios.

Kirby publica en 1975 un "Manifiesto del Estructuralismo" en el que expresa su interés por aquel tipo de teatro en el que la estructura sea factor dominante.

En esta dirección, los teóricos David Cole y Michael Goldmann realizan en 1975 sendos análisis estructuralistas del teatro, si bien éste es ahora concebido como un espacio casi mágico, de carácter mítico-religioso, creado por la figura de un actor taumaturgo.

Las teorías semióticas o semiológicas (la más reciente orientación del estudio del teatro) han llegado a éste procedentes de otros ámbitos (lingüística, teoría de la comunicación), y sólo después de haber superado un periodo de reservas y vacilaciones impuestas por la misma complejidad del hecho teatral.

Las primeras incursiones importantes de la semiología en el campo teatral se deben a Barthes, quien ve el teatro como una especie de máquina cibernética, la cual envía gran cantidad de mensajes susceptibles de análisis semiológicos; y a Tadeusz Kowsan, que intenta la codificación específica de los signos del lenguaje teatral, agrupándolos en trece sistemas.

En una segunda fase, trabajos como los de André Helbo (que se interesa por los aspectos semióticos del texto y de la representación) se orientan a aplicar el modelo lingüístico de comunicación al teatro (extrapolación contra la que, sin

embargo, advierte en 1970 Mounin, toda vez que dicha comunicación no se produce entre público y escenario).

Siguen tentativas de crear una teoría semiótica específicamente teatral. Así, Patrice Pavis analiza el signo teatral a través de cuatro relaciones primarias y de tres funciones fundamentales; y Anne Ubersfeld estudia el texto teatral, al que considera en cierta forma agujereado, marcado por huecos o puntos vacíos que, en el ámbito comunicativo de la representación, son llenados por otro texto (la puesta en escena).

Los tratados semióticos posteriores concederán evidente primacía a la representación. De Marinis pide trasladar el interés desde el texto como espectáculo al espectáculo como texto (semiótico). Y Keir Elam distingue entre texto escrito, drama y teatro, aplicándose al estudio de los dos últimos.

A partir de 1980, la teoría semiótica del teatro abandona abiertamente la aproximación lingüístico-estructural, orientando su interés hacia el receptor (estudios sobre el público por parte de los teóricos alemanes) o hacia la relación entre representación y texto.

En el más reciente panorama de la teoría teatral, el evidente predominio de la orientación semiótica aparece matizado por el esbozo de nuevas aproximaciones, tales como el *post-estructuralismo* (más fértil hasta el momento en el campo estrictamente literario) y el *deconstructivismo* (en la dirección apuntada por Derrida). Por estos caminos, la dialéctica establecida por Josette Féral entre teatro (visto en términos semióticos) y representación (como una radical *destrucción* que desafía aquellos términos) sugiere un rico campo para la especulación teórica sobre el hecho dramático.

La producción teórica que, en cantidad ciertamente no excesiva, ha ido apareciendo en España a partir del periodo que nos ocupa, se inscribe de manera casi exclusiva en el estudio semiótico del hecho teatral (si bien, en estos trabajos suelen mezclarse con frecuencia el análisis teórico y la historia del teatro, del arte escénico o del espectáculo).

En un libro de carácter panorámico,¹ cuyas páginas incluyen el más completo repertorio bibliográfico sobre semiótica teatral en España, José Romera esboza las líneas generales de la génesis y desarrollo de las investigaciones semióticas -tanto literarias como teatrales- en nuestro país, desde sus inicios en los años sesenta y la publicación de los primeros trabajos en la década siguiente, hasta la eclosión de esta corriente teórica en la década de los ochenta.

¹ José Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988.

Es patente el aumento progresivo de trabajos publicados bajo títulos alusivos a la semiótica o semiología, mientras otros muchos se interesan por aspectos aislados del hecho teatral.²

La teorización, por lo demás no demasiado abundante, carece de parangón en otras líneas teóricas, de las cuales encontramos como únicas referencias un número más bien exiguo de traducciones.

Es destacable, por otra parte, el fenómeno del surgimiento de obras que, producidas en el ámbito universitario, se acogen a la calificación de teóricas y adoptan abiertamente tal denominación.³

En el terreno de la práctica del teatro, los influjos de las dos orientaciones cuya mención abría este trabajo se advierten nítidos, aunque desiguales: en efecto, casi la totalidad de las creaciones están en la línea del teatro político (o, más cabalmente, teatro *del entorno*); por contra, las realizaciones en la línea del teatro individual (de tradición artaudiana) se cuentan por excepciones, muy escasas, pero tan notables como las de Arrabal, Romero Esteo, Salvador Távora y, más recientemente, la labor de Guillermo Heras al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (que apuesta por la opción formal en la línea de Bob Wilson).

² Romera agrupa los trabajos reseñados en los apartados de teoría (que incluye trabajos generales y de iniciación, texto dramático, lenguaje teatral, personaje dramático, actor, espacio, tiempo, público teatral, puesta en escena, acotaciones, códigos no verbales y estructuración de los textos escritos) y análisis prácticos, constatando que "las aportaciones prácticas superan a las teóricas." (*Obra citada*, pág. 131).

³ Estimamos especialmente notables obras como la de Angel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1991; así como el libro de Kurt Spang, *Teoría del drama (Lectura y análisis de la obra teatral)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1991.