

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Dramaturgia de la improvisación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hermes Damián Gutiérrez

Director

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



Dramaturgia de la Improvisación

Tesis doctoral de
HERMES DAMIÁN GUTIÉRREZ

dirigida por
JAVIER HUERTA CALVO

Madrid, 2015

A mi hermana Nayeli y a mis padres.

Agradecimientos

Agradezco inicialmente a Javier Huerta Calvo por el apoyo, asesoría e impulso proporcionados para la finalización de esta tesis y a José Sanchis Sinisterra por compartir algunas de sus búsquedas conmigo desde el primer día de nuestra amistad.

También quiero dar las gracias a Sonia Bonazza y a María Cifuentes por el tiempo y cariño invertidos en la revisión de cada borrador, ya que su generosidad fue el estímulo necesario para concluir y confiar en el trabajo que se había iniciado.

Agradezco a todos los compañeros actores, directores y dramaturgos que utilizan la improvisación en su trabajo porque siguen siendo los motores para buscar que nuestra espontaneidad e imaginación -escritas o interpretadas- encuentren mundos vivos en el escenario.

Por último, gracias a mi hermana Nayeli y a mis padres Elizabeth y Guilebaldo, porque siempre están ahí, lejos en distancia, pero siempre ahí.

Índice

Dramaturgy of Improvisation	11
Introducción:	
Sobre la idea de improvisación en la vida diaria	19
Cómo se debe leer este trabajo	28

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. Algunos hitos de la improvisación en la Historia	
1.1. La prehistoria de la improvisación: Juglares y bufones	35
1.2. La improvisación como arte: <i>Commedia dell'Arte</i>	44
Capítulo 2. La improvisación en la primera mitad del siglo XX	55
2.1. Dadaístas y surrealistas	56
2.2. Antonin Artaud	60
2.3. Jacques Copeau	66
2.4. Bertolt Brecht	68
2.5. Tadeusz Kantor	71
Capítulo 3. Cuatro directores-maestros de la segunda mitad del siglo XX y su uso de la espontaneidad	
3.1. Augusto Boal	80
3.2. Peter Brook	85
3.3. Jerzy Grotowski	90
3.4. Eugenio Barba	95
Capítulo 4. Construyendo espectáculos y textos a través de improvisaciones	
4.1. Els Joglars	104
4.2. Theater Games, Second City, Playback Theater	110
4.3. Theater Sports, Comedy Sportz y <i>Match de improvisación</i>	111

SEGUNDA PARTE

Capítulo 5. Modelos teóricos de la improvisación como técnica y como espectáculo	
5.1. J.L. Moreno	121
5.2. Viola Spolin	127
5.3. Keith Johnstone	133
Capítulo 6. Abriendo el texto teatral	
6.1. Richard Schechner y lo performativo	143
6.2. Hans-Thies Lehmann y el teatro posdramático	147
6.3. Umberto Eco. Abriendo la obra	174
Capítulo 7. Dramaturgia de la improvisación	
7.1. La dramaturgia de la improvisación	203
7.2. Hacia una poética de la improvisación	215
7.3. Más reflexiones sobre una poética de la improvisación	247
7.4. La dramaturgia actoral	273
Conclusiones	288
Anexos	295
Bibliografía	303

Dramaturgy of improvisation

Introduction

Dramaturgy of improvisation is a proposal based on theories of emblematic authors and theatre directors as well as on the different improvisation resources used along theatre history that we compiled for this work. We perceived that many improvising techniques based on the actor's creative openness give powerful dramaturgic material translatable to playwriting goals; it opens scenic codes that could make written text to improvise new meanings with the circumstances of each performance.

We chose to start with medieval period and its emblematic figures such as juglars, trovadors and jesters as the closest historical roots we have in our improvisation tradition. We jump from those Middle Age figures to the *Commedia Dell'Arte* where improvisation was a matter of professionalism instead of an unprofessional sac of tricks. After three centuries of *Commedia Dell'Arte*, based on improvisations, the realistic tradition replaced any technique based on spontaneity with "well done piece of art" concept, based on the perfect and precise staging of written texts. The realistic tradition blocked any chance for live off script text to exist for the rest of the nineteenth century.

With *avangards*, in the beginning of twentieth century, we have a break with the realistic tyranny. Dadaism and Surrealism kept its distance with Realism. Improvisation in the form of "automatic writing" became an important practice to connect art, artists and

public with the threshold of the unconscious. For some artists, searching the ritual essence of theatre was also a way of reaching primary engines of human being sacredness.

Antonin Artaud looked for links between theatre and its ritual roots. His reflections provoke a revolution in theatrical art that last to our days. But after Artaud's ritual and sacred vision of theatre, social and political issues were also explored. Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor and later on Augusto Boal used theatre also as a laboratory for social and political consciousness. New theories and formats as *teatro del oprimido*, *V-effekt* or *happening*, renewed the search of theatre possibilities.

If Artaud was the first to point out the necessity of going back to theatre roots, many directors carried on with this exploration for the rest of the century. The two World Wars perhaps accentuated this tendency looking for live experiences on stage (or off stage) that could provide answers or soften distress became a new issue in art, not just in theatre.

Concepts such as spontaneity, ritual, sacredness, among others, started to compose a new dictionary of the theatrical art. Throughout the century, the actor regained its weight as the strongest scenic element. His body, gestures, movements and feelings, intensified the semiotic of his presence on stage. His symbolic presence started to speak about something else than the play. The intertextual features of the performance started to appear.

Directors such as Peter Brook, Eugenio Barba or Jerzy Grotowski, explored acting and space in order to bring new freshness on stage, sometimes inspired by ancient theatre traditions. Theatre was no longer a matter of representing a text but of having a real live experience. The voice and the movement of the actors were also live expressive tools powerful by themselves as a part of the stage semiotic elements. Public was also moved in space in this sort of theatre. It was not infrequent to see spectators changing place during a presentation or be faced with an unconventional setting; actors moved among these spectators, referred to them as part of the scenography or as characters of the story. The public became part of the play.

For these new directors, many times improvisation played a role in the construction of the *mise en scène*. It was present in rehearsals as it contributed in finding the main story, and the characters' relations with one another. Nevertheless, it was merely a tool to achieve other goals and not a goal in itself.

In the beginning of the twentieth century, Jacques Copeau, made the first attempts at recovering improvisation as the center of the show in the way *Commedia Dell'Arte* had done. Jacob Levy Moreno also introduced concepts that pointed a theatre based on spontaneity. But it was not until the 1960's that improvisation was used as a primary ingredient for theatre formats just as *happenings* or *performances*, where spontaneity and improvisation were present.

During that same decade, Viola Spolin and Keith Johnstone explored improvisation as a spectacle in itself as well as a way of releasing actors' creativity. Developing techniques to "listen" to the instant and to use "external" prompts given by the public and scenography, they built a show and an acting method. After Spolin and Johnstone, the next generation (many of them direct students of these teachers) developed improvisation as a show in itself.

Theater Games, Second City, Theater Sports or Comedy Sportz, are some of the companies that emerged from improvisation backgrounds. In Québec, *La Ligue de improvisation Teatrale* became a phenomenon that after its local success imported its format (based on the rules of ice hockey) to many countries, even organising international competitions as a worldwide and intercultural new concept.

The concept *performative text* of Richard Schechner expresses that in each performance it is developed a unique code which is impossible to repeat or register by a newspaper article or even a video, because everything depends so much on the moment and the reactions of the public, the smells or any unexpected prompts of a live performance. This *performative text* is only accessible to the people present (actors and public). It is just possible if the actors, the written play and the public manage a common decodable semantic material apt to be transformed in new meanings, created in the moment and during each representation, by combining the public, the text and the actors (among many other circumstances within a performance).

We use Umberto Eco's ideas about open piece of art and also the ideas of Hans-Thies Lehmann about postdramatic theatre to link acting improvisation with our proposal for a *dramaturgy of improvisation*. Eco says there is a new attitude in modern art of not making a closed piece of art but one in which there could be several meanings; Lehmann

says that the new postdramatic theater concepts urge us to understand contemporary theatre with other languages than just written text. Both give us a frame to set a proposal in which a play could be written expecting changes, unpredictable from one performance to another.

In Spain, the dramatist José Sanchis Sinisterra, is maybe the most representative theatrical reference that uses improvisation techniques to train actors in a dramatist philosophy. We cannot say that his method looks for writing plays of a *dramaturgy of improvisation* because when the improvisations on Sanchis' exercises are finished, the stories are closed and ready to be transformed in static written texts and staged in the traditional ways. Nevertheless, Sanchis' method opens symbols and logics that can potentially prepare an actor for a play written with this kind of dramaturgy that we exposed.

Goals

Readers will find in this work a proposal for using acting improvisation techniques in playwriting. The main goal of this is to trigger spontaneity on stage departing from text. That spontaneity, given by improvisations, is prompted by text indications. Actors are expected to improvise according to these indications because the spontaneous material of their improvisations is necessary to fulfil the complete semiotic of the text.

For actors, in a *dramaturgy of improvisation*, the resulting *performative text* cannot be a consequence of chance but of technique and handcraft. The actor's spontaneity is not extracted from anything else but the play, the stage and the theatre seats. In other words, the improvisations are released from the internal dramatic structure of the play and from the performance.

Results

We propose in this work a seed for a *poetica* that combines acting, text, public, all linked by improvisation. In this way, as Eco said about open pieces, the updating of public is necessary to complete the communicative circuit. The work for a playwright of improvisation is to understand and to foresee the way the public's mind updates semiotic materials.

We would be glad if this work opened new guidelines for future research and practice of an open theatre format focused on what we call *dramaturgy of improvisation*. The resulting *open plays* of this dramaturgy will produce spontaneous acting in many scenes, hence stimulating creativity and refreshing over and over textual references from one performance to another. In this kind of plays based on improvisation, information may seem incomplete as it is meant to be constructed on stage during each performance.

Conclusions

Normally, non-written information in a text has to be deduced or assumed for an efficient *mise en scène*. In the case of ancient plays, it is sometimes difficult to have an accurate comprehension of all the semantic clues present in the text. That is due to the constant changes taking place in human societies and humans themselves. The way people feel and behave changes throughout history and therefore our moral and social behaviours. In art we fill these incomprehensive blanks by making immediate connections with our daily life, culture and level of education in order to improve communication with the piece of art.

In theatre, “blanks” are sometimes areas where actors improvise in order to shed light on the semiotic darkness of the text thus updating semantic material for present times public. But this “modernizing” of the text also involves the spectator as he is a present and live element of the performance: public often feeds the stage with its reactions and attention. It is the nature of the piece of art to be updated in a present hermeneutic.

Authors and art depend on the updating of the references that the public makes. Artists count on the automatic reference any signal sends to the mind of the spectator. Public will use its “personal encyclopaedia” (background and culture) to interpret anything that appears on stage.

The text is a device meant to provide the actors and the public with the elements necessary to access its languages and codes. Any text is new when it is performed in a way to release unpredictable impulses during the presentation. These events become part of the *performative text* of that day. When the public is involved in all those details that appear off-script the play is updated.

Introducción

Sobre la idea de improvisación en la vida diaria

Por improvisar se entiende coloquialmente la capacidad de reaccionar ante estímulos inesperados de manera espontánea o intuitiva. “Improvisado” es un término que nos remite al carácter impredecible de la vida y a nuestra capacidad de adaptación. Se relaciona con nuestra experiencia empírica para resolver situaciones inesperadas. Improvisamos cuando una situación nos sorprende, cuando se nos escapa del plan previsto, cuando se sale del guión; incluso podríamos decir que se puede convertir en un recurso de supervivencia.

Cuando en el teatro se le habla al público de improvisación, este habitualmente piensa que algo salió mal durante el espectáculo. Entiende la improvisación como una ocurrencia que se utiliza para salvar la función. Admira la creatividad del actor para salvar un “percance” o incluso lo llega a interpretar como que el actor se ha permitido una licencia; de cualquier forma, no deja de presuponer un “defecto”.

Desde hace varias décadas, la improvisación en el teatro ha recuperado valía como herramienta para entrenar actores, construir tramas dramáticas o crear un espectáculo en sí misma. Esta se ha tratado de dignificar divulgándole al público que el actor-improvisador requiere una formación especial para ser capaz de improvisar de manera profesional. Quizás en la *Commedia dell'Arte* tenemos el referente histórico más conocido sobre dicha profesionalidad. Alardyce Nicoll [1977] ha hecho una revisión detallada sobre el oficio de los actores de la *Commedia all'improvviso*.

En el teatro se trabaja con la imaginación. Distintos especialistas aportan fragmentos a un todo, que es la puesta en escena. Cada uno contribuye con ideas que necesitan ser comprendidas y completadas más tarde por cada espectador. De ese juego de interpretaciones, el espectador se lleva la historia que quiere a casa -idealmente-; esto es parte del juego dialéctico del teatro. Así se cierra este círculo comunicativo.

La reciente atracción que generan los espectáculos de improvisación quizás tiene relación directa con lo efímero del arte escénico y, tal vez, de la vida misma. La improvisación aspira a crear algo único e irrepetible, buscando instantes donde confluya la imaginación de espectadores y actores, llevada por el hilo de la espontaneidad; algo que tan solo se le pudo ocurrir a todos los involucrados en el momento compartido en el teatro. El improvisador se convierte en el guía y en el héroe de esa historia estructurada por instantes espontáneos.

La improvisación genera un espacio al espectador donde puede sentirse partícipe de lo que ve y lo que oye. Este, encuentra que en su experiencia frecuentemente él también suele o quiere moverse a través de la espontaneidad. La fuerza de lo inesperado puede hacer reconducir la atención del público hacia la caducidad de una situación. En la *Commedia dell'Arte* dicha improvisación motivaba al público para involucrarse de nuevo en la trama. Los actores, de este modo, no se volvían esclavos del guión.

El guión es un dispositivo dinámico que puede tener más vida en algunos tramos que en otros, y de una función a otra, y cambiar radicalmente con públicos diferentes. La dificultad para el teatro reside en hacer que el público entre en un código donde cierto tipo de cosas pueden suceder. Dice Peter Brook [2002] que no se puede prever exactamente la reacción de un público, ni ciertos momentos de la creación actoral; es un arte que tiene que estar en constante crisis.

¿Por qué capta nuestra atención poner en crisis lo esquemático, lo predecible, lo seguro? No hay nada más provocador que lo inmediato: la noticia del día o el malestar con el político de turno y su última travesura con las arcas públicas. Esta fórmula sigue cautivando como en los tiempos de la *Commedia dell'Arte* donde, en ocasiones, algunas compañías investigaban en sus giras algunas situaciones del pueblo en el que representarían: los líos amorosos más sonados o las tragedias más comentadas, y lo

integraban a la ficción en momentos específicos de la función. Tenían un perfil de prensa rosa cuya retribución era un público más implicado en el espectáculo por sentirlo cercano. A veces, en el teatro, se desecha completamente la vitalidad de esta inmediatez apostando porque este sea más “serio”, más “culto”. Al parecer, para cierto sector culto del mundo teatral la prioridad no es que el público entienda; si no entiende se le considera ignorante.

En el siglo pasado, el deseo de dominar la alquimia espectador-espectáculo llevó a muchos maestros a plantear metodologías que terminaron adoptándose como leyes absolutas por las generaciones inmediatamente posteriores. El problema con los absolutos en el teatro es que se anquilosan rápidamente. Al parecer, este arte, una vez vista una novedad tiende a envejecer casi al momento. Estamos frente a un arte que se resiste a la estandarización.

La búsqueda de la vitalidad escénica sigue siendo su gran paradigma. Quizás esta situación es compartida con el arte en general, pero al ser un arte sujeto al espacio y al tiempo, esto se agudiza. Su capacidad de emocionar o provocar reacciones depende de su inmediatez. Esto se ha tratado de explicar comparándolo con otras manifestaciones humanas como el ritual.

En el siglo XX, Antonin Artaud abre la cuestión sobre la recuperación de la sacralidad del teatro. Reacciona contra la herencia del teatro realista europeo, demasiado centrado en la palabra y con un respeto casi religioso por el texto; una corriente que relega el hecho escénico a favor de la obra escrita. Artaud acusa a ese teatro de producir un alejamiento de lo ritual, de presentar un evento muerto y distante del espectador. Al perder lo ritual, según Artaud, perdemos también la riqueza de las codificaciones no verbales, que llevan en sí símbolos universales activos en la mente del espectador y que son la razón y el fin del arte teatral. Dice Artaud:

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por untado el sentimiento de lo serio, y por otro el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro. Porque ha perdido además el verdadero sentimiento del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa. Porque ha roto con el espíritu de la anarquía profunda que es raíz de toda poesía [1999: 46].

A finales del siglo XIX se empieza a consolidar la figura del director escénico, que se convirtió en una suerte de traductor del texto dramático. Ya para las últimas décadas del

siglo XX, parecía haberse trocado completamente la hegemonía del diálogo realista por la hegemonía de la propuesta del director.

El texto, en el trabajo del director, funciona como una red de códigos que sigue una directriz preestablecida por la dirección escénica. En este tipo de teatro “de director”, a veces de la obra solo se recupera el argumento y, otras, los personajes y su tinglado psicológico, pero en otros casos, el texto es simplemente una narración de fondo para un planteamiento estético, poético o filosófico más personal. Así, actores, escenógrafo, músico, iluminador y director, construirán una “obra escénica” (la puesta en escena) sobre la obra original. El director extrae el material que le sirve de la obra tomando aquello que apoye su propuesta. La idea del “texto como pretexto” estuvo muy en boga en la década de 1980.

En múltiples ocasiones se han generado divergencias entre autores y directores en cuanto a la “correcta” puesta en escena de los textos. Los primeros no encuentran en los montajes el “verdadero” sentido de lo que trataron de plasmar y se sienten traicionados. Algunos actores llegan a sentirse traicionados por el director y este por los actores. Ni qué decir del director por el iluminador y el público por el actor. Se podría decir que el teatro establece un espacio de traiciones mutuas.

La dramaturgia se ha concebido históricamente como un proceso creativo tan personal y solitario que solo puede generarse a partir de la imaginación del propio escritor. En épocas más recientes, sin embargo, dramaturgo, director e incluso actor, se han asomado mutuamente al trabajo del otro. Algunos autores se han abierto a la posibilidad de aceptar distintas lecturas de sus escritos. Se han convertido en espectadores de diferentes posibilidades semánticas de sus textos. En ocasiones, la creación se ha salido del escritorio para entrar en contacto con el hecho escénico. Incluso, muchos dramaturgos han recurrido a la improvisación como herramienta creativa.

Así, han visto la luz trabajos de dramaturgia donde el autor está presente en los ensayos, creando y recreando a partir de las improvisaciones. Este tipo de dramaturgo utiliza propuestas que van aportando los actores a partir de consignas básicas dadas por él durante los ensayos. Como ejemplo tenemos a Wajdji Mouawad, en Canadá, o a varios

teatristas argentinos que se valen de la improvisación como fuente de producción de dramaturgias.

En el teatro se escucha frecuentemente la expresión “obra abierta”, concepto que se dirige a un escrito que deja abiertas interpretaciones varias sin modificar la estructura del texto; por lo tanto, todas serán válidas y darán flexibilidad a la puesta en escena en cada representación. Últimamente la visión del texto abierto en el teatro se está revisando porque este suele caer en una serie de vaguedades que vuelve dispersa la puesta en escena. Frecuentemente aparecen casos de montajes carentes de la consistencia que tendría que dar el texto.

Muchas veces, incluso a los mismos hacedores de teatro les despista tratar de clarificar cómo manejar una obra abierta, dispersando su semántica en un laberinto de ocurrencias y llegando a confundir al público, alejando a este del contenido y finalmente desconectándolo de lo que ve y oye. El nivel de abstracción que pide una obra abierta procura, no obstante la indeterminación de su apertura, una consistencia que permita leer la obra como un todo significativo. Algunos autores del siglo XX encontraron una estética propia para conseguirlo.

En Samuel Beckett, por ejemplo, observamos que la obra se abre. Las situaciones de sus obras conducen a actores y a espectadores a través de la situación, aunque aparentemente la acción no se presente. En estas obras, la relación es con el instante, con las interrelaciones que van surgiendo entre personajes-actores. Beckett logra una participación de todos en la obra como un hecho común. Con este autor podríamos establecer el paralelismo del teatro con el ritual a través del texto porque está construido para ser enriquecido por la situación escénica. Beckett quizás consiga que sus “despropósitos” sean consensuados por todos en el mismo instante de su representación escénica; de ese modo, creemos que se aproxima a la ansiada sacralidad de Artaud, pero partiendo de la escritura. El espectador acepta todo en las obras beckettianas; pendiente de la interacción de los personajes, se involucra en un mundo que tan solo establece explicaciones inmediatas con los signos producidos en escena.

Mencionamos a Beckett porque, si Artaud centra la escena en un lugar físico concreto y exige que tenga su propio lenguaje, en este trabajo queremos ver el texto

también como un espacio que necesita de la escena para poder ser renovado una y otra vez. En este trabajo nos interesa pensar en una dramaturgia paralela al texto, que sea creada en el escenario durante la función y que se alimente a partir de la improvisación actoral con la aportación de los estímulos del espectador.

Quizás subsista una sobrevaloración de la pieza teatral a partir de su perfección estructural, que no considera su funcionalidad y vitalidad escénica en relación con las posibilidades dramáticas del actor en su interpretación. Es decir, subyacentemente seguimos acostumbrados a orientar nuestro vínculo con el espectáculo a través del clímax, desenlace, puntos de inflexión, anagnórisis, acción, conflicto, ritmo, como si de una partitura se tratara y no dependiendo del instante creado en común entre el espectador y el actor. Aristóteles sigue llevándonos al teatro.

El teórico brasileño Augusto Boal considera que en el teatro hemos estado demasiado encadenados a la poética aristotélica, pero que cada vez estamos más desvinculados del teatro aristotélico porque existe una trampa política detrás dicha poética y esta ha sido desenmascarada: su estructura dramática trabaja para el poder [1974]. La improvisación en este sentido, no obedece a un texto preconcebido al que hay que obedecer sino a un guión escrito al calor de la acción. La improvisación es anárquica ya que no obedece a un logos regidor -que da el texto estructurado-. Es desordenada o, más bien, sigue el orden propio de los acontecimientos que van surgiendo. En este sentido, más bien anti-aristotélica.

La sensación de peligro de la que habla Artaud cuando se refiere al ritual inyecta una vitalidad escénica que nos acerca a lo poético. La improvisación como recurso de supervivencia nos da la impresión de que está sucediendo en nuestro tiempo real y que los actores juegan con cierto grado de peligro (el ridículo o el fracaso en sus propuestas). El teatro más vital aspira a generar provocaciones válidas para una amplia gama de públicos, independientemente de la cultura en la que se represente. Sus símbolos pueden partir de una cultura concreta pero generar significaciones vivas en las entrañas de cualquier individuo de cualquier otra cultura.

La poesía escénica es como el despertar de una “metafísica de la escena”, hablando en términos artaudianos –como lo veremos más adelante-. El teatro busca ese sentido

poético del que habla Artaud. Procura llevarnos por una serie de metáforas que nos remitan, de un modo extra-cotidiano, al objeto al que se refieren, pero de una manera más profunda y personal. Cuando consigue su objetivo, aparece lo que Brook denomina “El teatro de lo invisible hecho visible”, o teatro sagrado [2002: 51]. Brook supone que Artaud:

[...] quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga [2002: 67].

En nuestra lectura de la sacralidad escénica dependemos de la elaboración de las circunstancias que dan marco a cada representación. Desafortunadamente, estas solo se pueden razonar *a posteriori*, con el *texto performativo*, retomando la denominación que veremos en el capítulo sobre Richard Shechner [2002], lo que a veces conlleva frustración al no poder repetir en el teatro los fenómenos “mágicos”. Generar la “magia escénica” parece ser una conjugación de determinado público, en determinada sala, en determinado tiempo histórico, proponiendo determinada obra que tenga determinado mensaje, con determinado actor, etc.

A través de la improvisación, en muchas ocasiones aparecen datos que revelan algo oculto de la historia que se va a contar en la función de ese día. Depende de los actores, de la urgencia del momento, de la situación planteada, de los objetivos buscados, de la falta de oxígeno, de la falta de tiempo, de un error lingüístico, de una ocurrencia genial, de un grito, de un silencio, de un reproche oculto entre compañeros, etc. A veces no se sabe de qué depende, pero se crea la magia que se buscaba y que no se podía sacar únicamente de las palabras del autor. Otras veces una propuesta espontánea no da nada de inmediato, simplemente confusión y rebuscamiento, hasta que dicha confusión es rescatada por una nueva propuesta y ya juntas el todo adquiere sentido. Podríamos decir que la improvisación es la estructura del accidente.

A través de la historia, la improvisación ha sido un recurso muy utilizado para la concepción de espectáculos; desde el juglar, pasando por el bufón, el actor de la *Commedia all'improvviso*, el mimo, hasta grupos de la década de 1970 como Els Joglars; o desde los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra hasta los grupos de

improvisación que hacen de esta la razón misma de sus espectáculos, como *Complot Escena* en México.

Sin embargo, la improvisación como espectáculo –y no solo como recurso de apoyo- tiene antecedentes históricos –dejando aparte la *Commedia dell'Arte*-. Mariana de Lima e Muniz [2004] en su tesis nos dice que la improvisación como espectáculo es la consecuencia histórica de diversas investigaciones de teóricos de principios del siglo XX que buscaban recuperar el contacto con el espectador. Sobre todo Jacques Copeau y Jacob Levy Moreno. Adolph Appia y Gordon Craig abogaban por un espacio que impulsara la presencia viva del actor. Compartieron una época donde el decorado se comía al espectáculo. Jacques Copeau está inscrito en esta misma lucha y sus búsquedas y propuestas creativas basadas en la improvisación, en su *Nueva Comedia Improvisada* (estilo de comedia que quería emular a la *Commedia dell'Arte* pero contemporizando a los personajes), nos los confirman.

De Lima e Muniz, divide la improvisación en tres posibilidades: como formación del actor, como motor en la creación de espectáculos y como espectáculo. En lo que concierne a la dramaturgia, la cosa varía. El dramaturgo está en el lugar de todos y tradicionalmente piensa en lo global. Procura descubrir, pero sin que las cosas se le salgan de control. Procura ser el hemisferio cerebral izquierdo del teatro, la parte racional que canalizará al hemisferio creativo: los actores.

Como posteriormente veremos en este trabajo, en directores y profesores de teatro como Viola Spolin o Keith Johnstone, la necesidad del juego está implícita en la improvisación teatral. En la medida en la que el público se sienta partícipe del juego, su compromiso con lo que ve y oye aumenta. Esta tesis propone integrar al texto dramático en el juego del teatro a partir de una construcción lúdica desde la dramaturgia.

Con este trabajo buscamos reflexionar sobre un canal hacia esa vitalidad escénica tan deseada, a través de la propuesta de una dramaturgia de la improvisación que pueda abrir nuevos debates y acercarnos un poco más a esa dialéctica entre el teatro y su poesía orgánica en función del espectador y el momento de la representación.

Buscamos reflexionar sobre una organización del caos generándolo y aprovechándolo como fuente creativa, que no lo anule sino que lo encauce. Buscamos, a

partir de lo espontáneo, un punto donde se pueda sostener un estado emocional y mental específico para que la representación brinde esa experiencia vital extra-cotidiana que buscamos en el arte, no solo a nivel intelectual.

El improvisador vive al filo del caos y sus pasos siempre están cargados de peligro. Sus propuestas surgen en el instante y se sostienen en un hilo muy fino, siempre a punto de sacar al espectador del universo creado o de meterlo aun más en él. El tejido de lo que construye se va justificando a medida que van apareciendo refuerzos, también espontáneos. Esta incertidumbre, cuando es afortunada, mantiene a los participantes —tanto espectadores como improvisadores— en una especie de suspenso, en el peligro de sacarnos de la voluntad de seguir en el juego o dejar de tomárnoslo en serio.

Creemos que el texto teatral también debería considerarse un espacio concreto que incentive posibilidades creativas al momento de entrar en contacto con la escena. Su lenguaje debería ser desarrollado concibiendo nuevos lenguajes no verbales al acoplarse con el escenario. El texto dramático establece por naturaleza una serie de códigos que han de ser completados. Estos podrían vincular todavía más al espectador con sus emociones y su imaginación para ser redondeados por todos los involucrados en el presente de la representación.

Una obra de teatro podría provocar reacciones desde su lectura —por parte de un lector cualquiera, sin que sea un lector de teatro—, permitiendo construir una puesta en escena mental que le evoque actores virtuales y escenarios físicos. Un texto dramático podría brindar la posibilidad de leerse como una pieza literaria incentivando la imaginación y sin que el lector tenga la necesidad de ser un profesional del teatro o un diletante (Sanchis Sinisterra es un gran defensor del valor literario de la obra dramática).

Se podría decir que lo inesperado es una especie de accidente pero, a diferencia de la vida o la representación, este es deseable, e incluso esperable, en la improvisación. Si el dramaturgo tuviera la vocación de explorar el accidente e hiciera que sus personajes se adaptaran a él, probablemente la espontaneidad de la creación literaria espontánea se transmitiría a la escena. Escribir así requiere un entrenamiento. Es necesario subordinarse a lo impredecible que emerge de uno mismo.

Cómo se debe de leer este trabajo

Por necesidades metodológicas, hemos dividido el trabajo en dos partes. La primera está volcada a la presencia histórica de la improvisación en el teatro pero sobretodo de manera más práctica que literaria, es decir, en cuanto a profesionales o compañías que se valieran de la improvisación para reforzar sus espectáculos. Esto fue evolucionando hasta llegar a utilizarla como herramienta de trabajo para construir ensayos y textos dramáticos. Pero en el camino, la improvisación se encuentra con la reflexión del hecho escénico visto como un espacio ritual, de sacralidad o de poesía. Estos conceptos, directa o indirectamente, se valen de su esencia para lograr sus propósitos. Terminamos esa primera parte con compañías recientes que han convertido la improvisación en la razón misma de su teatro.

La segunda parte está orientada a revisar técnicas de dirección, teorías psicológicas y pedagógicas que emplean la improvisación como recurso creativo o ideológico encauzándolas a un esbozo de poética de la improvisación. Esta incipiente poética podría abrir más el camino a seguir integrando técnicas, ejercicios y visiones hacia una manera de escribir a partir de la improvisación, que estructure y promueva espacios donde la improvisación actoral sea fuente de una dramaturgia paralela a la textual surgida de forma emergente en escena.

De algún modo, ya se está haciendo este tipo de dramaturgia en el panorama teatral. Nosotros mismos hemos tenido la motivación de estructurar este trabajo basándonos en nuestra experiencia como escritores de teatro que emplean técnicas de improvisación en la creación de textos. El mayor referente de uso de la improvisación para la dramaturgia en España quizás lo tenemos en la figura de José Sanchis Sinisterra. Es por eso que quisimos culminar el presente trabajo con un apartado dedicado a algunos ejemplos de sus sesiones donde se vale de improvisaciones para su dramaturgia actoral.

Este trabajo es un ejercicio del pensamiento sin la pretensión de dar recetas. Toma ejemplos de fuentes diversas –y, por cuestiones de espacio, no todas las que merecerían estar- para proponer una apertura del escritor de teatro hacia estímulos y estructuras no siempre venidas de la razón sino de la espontaneidad y la intuición.

El criterio para la división de este trabajo ha sido por una parte cronológico, revisando la presencia de la improvisación en la historia desde el bufón medieval, y se vuelve histórico-teórico cuando nos introducimos en el siglo XX. Allí exploramos la ritualidad junto con la espontaneidad y la semiótica teatrales debido a que hemos visto que en la historia del teatro de ese siglo dichos perfiles iban retroalimentándose de manera aleatoria. Además, nos parece que el eclecticismo que semiótica, ritualidad y espontaneidad han presentado en el teatro tiene impacto en la forma del quehacer teatral actual. El reto de generar nuevos lenguajes escénicos que integren lenguajes emergentes, está relacionado con el sentir de los públicos contemporáneos, donde se busca que la escena y cualquier producto cultural vivan a través de la participación activa del espectador.

Este trabajo escoge perfiles históricos y teóricos como muestreo de la presencia de la improvisación en la historia del teatro, tratando de orientarlos hacia la posible sistematización de una escritura, que lleve al dramaturgo a utilizar técnicas de actor-improvisador en su trabajo. Aunque quizás este muestreo acote demasiado las referencias en su búsqueda y quizás también fuerce demasiado la orientación, este deberá ser profundizado en otro trabajo más detallado sobre improvisación y dramaturgia de la improvisación.

Probablemente en este trabajo nos falten más ejemplos de creadores que empleen la dramaturgia de la improvisación en el presente, pero hay que señalar que esta es una propuesta teórica que recoge ideas de diversos campos y no una teoría cerrada con una trayectoria histórica ya consolidada.

En la última parte nos hemos acogido a paráfrasis de trabajos sobre semiótica y antropología teatral quizás extendiéndonos de más y descompensando el trabajo con respecto a la primera parte. Sin embargo, nuestra justificación se basa en que el objetivo de esta tesis se centra en abrir la reflexión hacia la génesis de una posible escritura basada en la improvisación, con bases teóricas sólidas y donde queda mucho por explorar.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

Algunos hitos de la improvisación en la Historia

1.1. La prehistoria de la improvisación: Juglares y bufones

Tras la figura del juglar vemos la raíz de intérpretes tan diversos como actores, músicos y poetas. También vemos los cimientos del dramaturgo improvisador del que queremos hablar en este trabajo. Tenemos conocimiento de personajes pre-juglares desde el siglo VII, pero no es hasta el siglo XI donde la documentación se vuelve más consistente. La raíz del nombre está relacionada con el juego (*jocular*). Según Menéndez Pidal, “desde el siglo VII aparece en la Europa Central algún raro ejemplo de esa nueva denominación: *jocularis*, usado como sustantivo, o *joculator*, para designar persona que divertía al rey o al pueblo” [1991: 30].

Hay opiniones que ubican al juglar como heredero directo del mimo romano, así como de los músicos y escamoteadores de la sociedad romana, y de los cantores bárbaros o *scopas*. Algunos escritores eclesiásticos de la época comienzan a referirse a ellos con los términos que se utilizaban en la antigüedad clásica: *mimi*, *histriones*, *thymelici*; todos estos procedentes del teatro romano:

P. Meyer y con él Gautier y Faral, creen que los juglares son simplemente herederos de los mimos romanos. Mas para P. Rjana y G. Paris, los variadísimos ejercicios del juglar debieron tener ejercicios múltiples, derivándose, en parte, de los que practicaban los músicos y escamoteadores ambulantes de la sociedad romana, y en parte, de los hábitos propios de los *scopas* o cantores bárbaros... Los escritores eclesiásticos, desde la remota Edad Media no cesan de usar los términos de la antigüedad clásica —*mimi*, *histriones*, *thymelici*— para indicar gentes de su época actual que practicaban espectáculos indecorosos

y condenables. Los tres nombres designan tipos procedentes del teatro romano que luego extendieron su acción por las plazas, las calles y las casas para divertir a un público más reducido, o se establecieron en los palacios de los reyes como hombres de placer [1991: 29].

En la Edad Media, el nombre *juglar* convive con otros tantos nombres dedicados al entretenimiento, aunque consigue imponerse como el nombre genérico para casi todos. Con el tiempo, fueron apareciendo juglares más especializados a los que se les iba asignando nombres más elitistas para distinguirlos de los juglares rudimentarios. Sujetos a la admiración y a la invectiva, los juglares adoptan básicamente el papel de entretener, aunque su función iba más allá.

Ramón Menéndez Pidal reivindica la aportación histórica del juglar en algo más trascendente que el mero acto de entretener o dar placer. Ve al juglar como el origen mismo de las literaturas románicas. En un tiempo donde estas se estaban formando, el juglar se movía libremente por distintos reinos sin tener la barrera lingüística como algo determinante —como más tarde sucedió al diferenciarse cada una de las lenguas—. Hace la división entre juglares dedicados a la poesía narrativa y otros a la poesía lírica. Los juglares de gesta eran los que se tenían en mayor prestigio:

Lo que yo tengo por cierto es que la voz juglar no solo corresponde a truhán bufón, cantor de coplas por las calles y comediantes, sino que también corresponde a los poetas, a los que cantaban en las iglesias y palacios de los reyes y de otros grandes señores, a los compositores de danzas, juegos y toda especie de diversiones y alegrías, a los organistas, tamborileros, trompeteros y demás tañedores de instrumentos; en una palabra, *a todos los que causaban alegría* [1991: 25-26].

Para los juglares más pobres y trashumantes, la forma de colecta era la mendicidad. Los juglares establecidos en cortes o casas señoriales normalmente recibían un pago fijo. Durante el siglo XII, en las casas reales otorgaba prestigio contar con los servicios de juglares y los señores cortesanos imitaban la costumbre. Son utilizados para narrar gestas o para alabar a una personalidad o a una ciudad. En algunas regiones se llegó a reglamentar su presencia en la vida de las cortes.

Entre los siglos XI y XVII los juglares tienen gran presencia en cortes como las de Aragón y Castilla. Algunas veces se recurre a ellos para ganar los favores de un rey o de un señor importante. Sirven de correo a sus señores. Aimeric de Peguilhán, por ejemplo,

alrededor del año 1190, es el nombre de uno de los juglares más famosos, trabajando al servicio de Guillem de Bergadán, en el reino de Aragón. Peire Vidal es otro juglar muy conocido de la época.

En los reinados de Alfonso II (1164-1196) y de su hijo Pedro II de Aragón (1196-1213) los juglares viven una época de auge. Tenemos noticia de que en Francia y Alemania algunos municipios también contrataban juglares y en el siglo XIV hay noticias de la existencia de cofradías de juglares profesionales en París.

La figura del trovador, personaje más instruido que el juglar, perteneciente a clases sociales más altas y con mejor preparación, hace su aparición. El trovador era el poeta de las clases más cultas. De acuerdo a Menéndez Pidal es en la figura del trovador, quizás, donde encontramos la tendencia definitiva hacia la estabilización y la estandarización de las lenguas, aunque es el juglar el encargado de su difusión. El juglar aporta la semilla pero es el trovador el que refina el arte de la poesía [1991: 17].

En muchas ocasiones, el juglar termina dependiendo de la manufactura de las composiciones del trovador, aunque algunos también fueran capaces de componer.

Había también juglares a la altura artística de los trovadores, pero en realidad se trataba de trovadores que, proviniendo de la nobleza, habían bajado de estatus por alguna razón y sobrevivían gracias a la juglaría. Ocasionalmente interactuaban. El mismo Arcipreste de Hita escribe para los juglares, como trovador. Dice de nuevo Menéndez Pidal que hacia el año 1330 Juan Ruiz afirma haber escrito cantares de cazorría.

En el transcurso del tiempo, el juglar evoluciona y se diversifica. Varios de estos juglares mezclaban su oficio con el entretenimiento, la noticia, la música y la poesía. Aquí seleccionamos parte de la clasificación que hace de ellos Menéndez Pidal en su estudio:

Ministril o menestrel: nombre surgido en Francia desde la segunda mitad del siglo XIV. Es el juglar cortesano que adopta este nombre para diferenciarse del juglar “vulgar”.

Segreres: es una clase intermedia entre el trovador y el juglar que parece exclusiva de la escuela poética gallegoportuguesa.

Zaharrones o zamarrones: “son figuras ridículas de enmascarados que acostumbran ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras para detener y espantar la canalla enfadada de muchachos que en semejantes fiestas inquietan y enfadan... los visten en hábitos de y figuras de diablo...”

Juglar de cuchillos o trasechador: una especie de malabarista de cuchillos.

Remedadores: dedicados a imitar o contrahacer.

Cazurros: “Cazurría era toda gracia disparatada e inconveniente, sea pesada o chabacana, sea escabrosa o deshonesta”.

Bufones: “Riquier caracteriza a los bufones diciendo que en las cortes se fingen locos y no tienen vergüenza de ningún deshonor.”

Truhanes: otra forma de llamar al bufón.

Caballeros salvajes: juglar que imitaba y exageraba el hablar de los caballeros pero con aspecto descuidado.

Los ciegos: cantores ciegos que tuvieron su mayor presencia coincidiendo con la decadencia del juglar. De los últimos cantantes de gestas.

Clérigos ajugarados: es curioso, pero el hecho de que un clérigo se convirtiera en juglar no era poco común.

Goliardos: la voz goliardo, aparece hacia 1200, aplicada a los *clerici vagantes* o clérigos ajugarados. Tiene raíz en Goliat.

Escolares: eran principalmente practicantes de música.

Juglaresas: principalmente bailarinas, sus influencias también deben tener conexión con las cantoras musulmanas.

Soldaderas: “...contraía más bien su significado para designar a la mujer que vendía al público su canto, su baile y su cuerpo mismo... A menudo la voz soldadera viene a ser equivalente a “meretriz”.

Cantaderas, Danzaderas: especializadas en cantar y bailar, respectivamente.

Juglares de cantar de gesta y de cantiga lírica: cantores de gestas.

Violeros, Cedreros, Cítolas: era común darle al juglar el nombre del instrumento que tocaba [1991:52].

Pero dice Menéndez Pidal que “andando el tiempo, el desprestigio del juglar, sobre todo en las cortes se hacía cada vez mayor. Desde la segunda mitad del siglo XIV, el juglar cortesano, además de haber perdido casi por completo el poetizar, abandona cada vez más el canto, viniendo a dejar su oficio reducido al de simple músico o bufón” [1991: 41].

El juglar llega a inquietar a un sector de la sociedad por su falta de pudor. A pesar del descrédito que sufrió este personaje a través de la historia, ha habido una línea de reivindicación para valorar su figura dentro de las artes y letras de las lenguas y culturas contemporáneas. Durante mucho tiempo la historia prefirió recordarlo simplemente como un personaje libertino y vago, ampliamente despreciado por diversos núcleos sociales encabezados por la Iglesia. Sin embargo, una parte de él siguió siendo reclamada por la sociedad, aunque demandaba una evolución para poder ser de nuevo aceptado.

En el transcurso del tiempo, el juglar se diversifica y refina su arte creando especialidades. Con la especialización se rehace de nuevo su prestigio, siempre y cuando su imagen se aleje del personaje del juglar más despreciado. Es en Francia donde se empieza a

incluir a este nuevo juglar en las costumbres de palacio cambiando su nombre por el de *ministril* para diferenciarlo del juglar común.

Dice Menéndez Pidal que “a raíz del cambio de nombre de juglar a ministril, que era un músico más depurado para esparcimiento de las clases sociales altas... el antiguo nombre de “juglar” quedó como sinónimo de “chocarrero que trata y habla siempre de burlas, o como truhán vagabundo y de mala vida” [1991: 42].

La improvisación a nivel histórico se ha hecho cómplice del humor. Cada época y cada circunstancia delimitan la risa que las alimenta. Si quisiéramos trazar una línea de evolución desde el juglar hasta el actor-improvisador actual, tendríamos que revisar un poco cómo se ha relacionado el humor a la improvisación. Para ello, por cercanía cultural, hemos escogido revisar algunos rasgos de los “hombres de placer” en las cortes de los Habsburgo.

El aprecio por los llamados “hombres de placer” giraba, por una parte, en torno a una serie de deficiencias físicas o psíquicas que hacían contraste con la imagen de perfección que se debía transmitir desde la familia real y la nobleza, estableciéndose así un humor sobre la deformidad y la locura.

Por otra parte, dichos seres entraban en la imaginación popular como parte de un mundo fantástico que despertaba la curiosidad y la fascinación. Fernando Bouza dice que:

La mayoría de los españoles del momento se contentaban con leer u oír esos cuentecillos de hombres sin seso de que tanto gustaban y que andaban mezclados en su imaginación con las más increíbles historias de gigantes y de enanos, de ancianos longevos y de niños precoces, de mujeres fuertes y de caballeros cobardes, de partos monstruosos y de hermanos idénticos, de hermafroditas y de barbudas... hasta completar un catálogo de maravillas sin fin que era el reino de los prodigios, alimentado por una insaciable fascinación general por la sorpresa que provocaba lo que era distinto, lo que rompía el orden natural de las cosas [1991: 12].

Durante el reinado de los Habsburgo, y también en otras cortes europeas, vemos la reiteración en tener locos, enanos y gente con malformaciones circulando por los pasillos de los palacios así como en las calles. En varios retratos de miembros de la familia real aparece algún enano acompañando al noble. Provocaban la risa y por tanto la alegría. Muchos iban vestidos de verde, color asociado a la Naturaleza y la alegría.

Muchos de estos disminuidos psíquicos se reclutaban en manicomios. Uno de los manicomios más famosos estaba ubicado en Zaragoza; se llamaba Nuestra Señora de Gracia (incluso el famoso bufón, Estebanillo González, pasó dos veces por Nuestra Señora de Gracia). Los otros dos hospitales renombrados eran el Hospital de Los Inocentes en Sevilla y la Casa del Nuncio, en Toledo. Hay noticias de nobles italianos que, a cambio de una buena limosna, se habrían llevado algunos a sus cortes. Así, encontraríamos en diversas cortes europeas “hombres de placer” extraídos de dichos centros españoles.

Es tal la fama de este “personal palaciego”, y una manera tan accesible de crear hacienda, que se vuelve incluso una alternativa laboral. Bouza nos habla de que llegan a aparecer “locos fingidos”, que son personas sin problemas mentales que se hacen pasar por locos para diversión de sus amos [1991:12]. Existen casos de nobles caídos en desgracia económica que optan por buscar este tipo de vida entre los “hombres de placer” de palacio. Tal es el caso de Alonso Enríquez de Guzmán, emparentado con la casa de Medina Sidonia de Sevilla, un noble vuelto bufón por carencias económicas.

a) Imperfección y gracia: bufones en la corte

En el personaje del bufón vemos los perfiles más superficiales y decadentes del juglar mezclados en muchas ocasiones con la deformidad física o la enfermedad mental. En ellos predomina la agilidad verbal y cierto tipo de léxico desvergonzado, como en los juglares cazarros. En las figuras del truhán y del bufón se desarrolla la habilidad de hablar sobre situaciones que generarán una comicidad desvergonzada de manera espontánea. Se mezclan dos cualidades para la impunidad del bufón: su apariencia física -que le da un escudo- y la gracia que hace su manera cínica de hablar. Bouza dice que:

El examen de prodigios para palacio debería buscar seres imposibles en el mundo cortesano —en teoría elegante y circunspecto—, seres que por su *imperfección* fueran la imperfección que resaltara la *dignitas* que debía imperar en la corte real, último y perfecto círculo de una sociedad que se imaginaba a sí misma bien ordenada y armónicamente construida [1991: 23].

Hemos visto que el juglar se corrompió cada vez más para conseguir el aplauso y las monedas fáciles y esto a la larga actuó en su perjuicio, a tal grado que la denominación de juglar se convirtió sinónimo de algo peyorativo. La chocarrería, la vida licenciosa y la

libertad para hablar de manera impune, sacan de quicio a varios sectores de la sociedad. Se empieza a ver al juglar de un modo despectivo.

Paradójicamente, esa misma libertad para hablar que generó su desprestigio se retoma en la vida de palacio como cualidad en los bufones y truhanes de las cortes españolas del siglo XV al XVII. Quizás, una de las razones de su éxito fue que rompía la rigidez de un mundo palaciego acostumbrado a fingir y callar.

Así como *juglar* se convirtió en el nombre genérico para denominar a una serie de gente de oficios varios, parece que la expresión *bufón* muchas veces incluía varios perfiles de *hombres de placer*, aunque posiblemente el más acertado era el truhán. Al parecer, el bufón es el nombre genérico para cualquier *hombre de placer* que mezclara su distintivo físico con la chocarrería. El truhán era más específicamente un loco fingido. La gracia de los bufones y truhanes consistía en la permisividad que existía en cuanto a ellos. Estos podían hablar libremente sobre cualquier personaje cortesano o no cortesano sin inquietarse por las consecuencias.

b) La libertad verbal del bufón

Revisar la figura del bufón en esta parte del trabajo nos permite ver algunos rasgos sobre la sistematización de la espontaneidad, principalmente a nivel verbal, en el universo de la improvisación como oficio. La manera de improvisar del bufón es rudimentaria, basada en el insulto y en la capacidad de crear motes y burlas. La gracia que el bufón hace a su señor va en función de esta falta de pudor con la que dismantela cualquier situación sobria. En la bufonería y la truhanería todo queda al nivel de habilidad verbal. En el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán [2005] leemos diversas características del bufón.

Todas las situaciones sobre las que improvisan los bufones parten de información que corre en palacio: noticias, chismes y rumores del mundo que les rodea. Algunos bufones y truhanes llegan a participar en obras de teatro o espectáculos solicitados por sus amos. Su deformidad y/o desvergüenza es la que hace gracia a sus señores porque parodian todo aquello que mencionan o al personaje que interpretan. Se les llama con títulos nobiliarios falsos para hacer todavía más ridícula su condición. Ejemplos son don Juan de Austria o don Sebastián de Morra.

En la figura de Estebanillo González tenemos el ejemplo más famoso de motejador y en torno a su figura vemos la otra cara de la moneda a la simpatía, la del desprecio de cierto sector de la sociedad por dicho gremio. Estebanillo González movía a la risa por ridiculizar verbalmente a todas las personas que le rodeaban. Era un judío converso con especialidad en motejar. Nos cuenta la leyenda que fue asesinado por un cortesano injuriado.

Los bufones podían improvisar burlas y escarnios a partir de lo que escuchaban sobre la vida en palacio y las noticias que de allí se desprendían. Cualidades o no cualidades artísticas, detrás de esto se desarrolla una habilidad verbal fundamentada en la improvisación. Y tal y como le ocurriera al juglar, los bufones y truhanes vuelven a caer en desgracia frente a la opinión pública:

Ni se desviven por la honra, ni por el dinero, ni van a la guerra, ni son vasallos, ni pagan tributos, ni pleitean [...] Son tantas las ventajas del estado de locura y tan grandes los *privilegios locales* como los llama Mondragón, que la consecuencia del libro es animar irónicamente a los lectores a que ingresen en el cortejo de locos, incluso a que *finjan* serlo, dando así buenos argumentos para hacerse truhán, loco discreto y fingido [...] se supone que el loco puede hablar cuanto quisiere tanto a los emperadores, reyes como a otra cualquier persona sin recibir por ello heridas ni oír amenazas o palabras afrentosas, ni tiene necesidad para hacerse escuchar con atención de artificio alguno retórico [1991: 38].

c) Desviados de la norma y de la honra

El bufón y el truhán llegan a ser despreciados por la prostitución que hacen de su gracia. La risa se veía como aquello que tendría que ser natural y que en ellos es convertido en una lisonja; además, el bufón y el truhán son mal vistos por dejar aplastar su honra por dinero. Se generaron fortunas a partir de este oficio y, por supuesto, esto generó rencor y envidia.

La situación de los *hombres de placer* era privilegiada a nivel fiscal e incluso jurídico. No pagaban impuestos y su condición los absolvía de dar la cara por agravios hacia otras personas. Además, dentro de las casas señoriales tenían privilegios con los cuales no contaban empleados domésticos de mayor mérito y antigüedad.

A los truhanes y bufones se les llegaba a comparar con las prostitutas. Se establece un sentimiento doble hacia ellos: por un lado hacen reír y por otro se les desprecia por denigrar la risa. En muchas ocasiones se les acusaba de practicar la sodomía y de ayudar a

sus patrones a conseguir prostitutas. Existían rumores de algunos bufones y truhanes apadrinaban burdeles [1991: 69].

Si bien es cierto que la sexualidad en este tipo de personajes frecuentemente era expresada de manera desinhibida, estos prejuicios y persecuciones no dejaban de estar vinculados a la relación que en la época se hacía de la falta de cordura con la femineidad y el sano juicio con la masculinidad. Por asociación, esta femineidad estaba relacionada con la carnalidad y con la debilidad mental. Así, estos personajes entraban en un universo de ambigüedad sexual por este tipo de asociaciones arbitrarias.

Dentro de sus críticos más conservadores había una línea que pedía que en palacio los *hombres de placer* fueran mejor locos, simples y enanos, en lugar de los despreciados truhanes, chocarreros y bufones. A estos últimos se les odiaba porque se les veía como gente normal con pretensiones e inteligencia, con ambiciones y falsedad para conservar el puesto; lisonjeros y posiblemente espías.

Se hace una relación entre cobrar por hacer reír y vender cualquier parte del cuerpo o del alma. El cobrar quita dignidad al acto de la risa pero también quita dignidad para cualquier otra cosa dentro de las reglas sociales.

d) Repentismo hispánico: el personaje de Juan Rana

A principios del siglo XVII el teatro en la Península Ibérica empieza a incorporar la improvisación y aparecen los repentistas, que hacían composiciones *de repente* sobre algún tema que se les proponía inesperadamente, principalmente interviniendo en prólogos o intermedios teatrales. Dos de los repentistas más famosos durante la corte de Felipe IV fueron Atilano de Prada y Cristóbal Martínez, *el Ciego*. Hubo incluso un poeta llamado Alonso Cherino Bermúdez que convierte este tipo de improvisación en una especialidad.

Un personaje que establece un puente entre este modo de improvisar *de repente* y el teatro es el actor Cosme Pérez, intérprete del personaje Juan Rana que en su época tuvo un éxito sin precedentes. Una de las habilidades más admiradas de Pérez era improvisar sobre la marcha en el transcurso de la función. Más de cincuenta obras se escribieron incluyendo a su personaje Juan Rana. Autores de renombre como Calderón de la Barca o Lope de Vega

escribieron obras para ser representadas por él o donde este personaje aparecía (un ejemplo es el entremés de *El toreador* de Calderón).

Cosme Pérez nos da la oportunidad de hacer la conexión entre el bufón y el actor improvisador generando algo nuevo en España. De hecho, en esa época resultaba difícil clasificar exactamente lo que era Juan Rana, si bufón o actor. En determinados registros de cuentas reales estaban registrados sus pagos como *hombre de placer*.

Los dramaturgos eran conocedores de las habilidades improvisadoras de Cosme Pérez; quizás la misma dramaturgia en las obras escritas para Juan Rana podía abrir esos espacios para que él pudiera aprovechar su habilidad para improvisar. Sería interesante revisar la construcción dramática en las escenas que incluían a Juan Rana-Cosme Pérez en una obra de teatro, nos abriría un espacio para estudiar la manera de construir personajes que puedan tener un margen para crear situaciones improvisadas.

De hecho, se podría pensar que, de manera no manifiesta, los improvisadores actuales conservan un cierto vínculo con muchas cualidades y recursos de este tipo evolucionado de bufón-juglar. Por ejemplo, el improvisador actual también suele aprovechar estímulos de la escena y la extraescena para convertirlos en parte de la obra. Muchas veces se vale de la gracia para buscar complicidades; hace referencias a características propias y ajenas para integrarlas a la ficción; integra comentarios sobre el mundo exterior a modo de parodia, etc.

La diferencia central es, quizás, que ya no es el defecto físico lo que atrae al improvisador contemporáneo, sino la habilidad para crear a partir de lo espontáneo. En este sentido, podríamos pensar que parte de la figura del bufón-juglar se ha conservado –aunque evolucionada–, solamente modificada por la evolución sociológica de sus públicos.

1.2. La improvisación como arte: *Commedia dell'Arte*

La *Commedia dell'Arte*, también llamada *Commedia all'improvviso*, sigue siendo un punto de referencia para hablar de improvisación en la historia del teatro. Era un estilo de comedia con personajes tipificados que regularmente llevaban máscara, donde los actores improvisaban sobre tramas preestablecidas. Aparece en el siglo XVI en Italia y se mantiene

activa hasta el siglo XVIII. Además de en Italia, tuvo notable presencia en Polonia, Alemania, Rusia y por supuesto en Francia con la *Comédie Italienne*. Dio notable fuerza para el desarrollo del teatro de muchos de esos países aunque en algunos no echara raíces.

La compañía Gelosi era la más aclamada en los inicios de la *Commedia dell'Arte*. Llevada por Francesco e Isabella Andreini y apadrinada por el duque de Mantua, esta compañía estuvo activa entre 1567 hasta la muerte de Isabella Andreini al dar a luz, en 1603.

La *Commedia dell'Arte* llegó también a España en el momento en el que Lope de Vega estaba comenzando su carrera y William Shakespeare ya estaba estableciéndose en el panorama teatral inglés. Entre 1574 y 1582 el cómico italiano Ganaza construyó un teatro en el Corral de la Pacheca en Madrid donde Tristano y Drusiano Martinelli* actuaban como la compañía Los Confidentes Italianos hacia el año 1587, y permanecieron en Madrid hasta 1588.

a) Improvisación, técnica y memoria en la *Commedia dell'Arte*

En los inicios de la *Commedia all'improvviso*, el concepto de improvisación que más se aplaudía era aquel basado en la memoria, en aprender pasajes de cosas leídas que entraban a cuento con el momento y que se incorporaban a la escena en que se actuaba. Era un ejercicio de mnemotecnia más que de creación, pero al mismo tiempo generaba un espacio para la espontaneidad.

Nicoll dice que la *Commedia dell'Arte* surge de una costumbre entre varios artistas italianos que realizaban ejercicios de improvisación en medio de sesiones tan diversas como presentaciones de pintura o de poesía. En esas, incluso los aficionados participaban, pero el trabajo de profesionales estaba presente [1977: 37-38]. Fue tal su popularidad, que se tiene conocimiento de religiosos que participaron en la actuación y creación de comedias de este tipo. En 1720, Dom Placido Adriani, monje benedictino de San Severino, cerca de Nápoles, se hizo famoso haciendo el papel de Pulcinella.

El entrenamiento del cómico del arte no era el de un actor convencional. Había que ser dramaturgo del propio personaje en el momento de actuar. Existía una preparación y

* Drusiano fue el primer actor que interpretó a Arlecchino de manera documentada hacia 1600.

unas pautas a seguir para hacer progresar las improvisaciones. Los actores se apoyaban en cuadernos donde estaban escritos una serie de pasajes de literatura general que podían apoyarles; los actores tenían que saberlos de memoria. A dichos cuadernos se les llamaba *zibaldone*, repertorio, *generici*, *doni*, *dote* o *squarci*. Dentro de estos textos se proponían, por ejemplo, finales llamados *uscite* y *chiuette*, para saber cerrar con elegancia la escena. Existía también el *canovaccio* donde los actores consultaban los hilos argumentales generales sobre los que se podía improvisar .

Los personajes tenían unos caracteres predefinidos y las estructuras dramáticas eran prácticamente las mismas. La trama giraba generalmente sobre historias de amor. Aunque también había muchos asideros -incluso estilísticos-, el auditorio podía estar seguro de que iba a presenciar tres tipos diferentes de comedia: comedia de cornudo, de celos y de niños que han pasado parte de su vida en la esclavitud -quizás prisioneros de piratas turcos-.

Los cómicos también empleaban los *lazzi* que eran los *gags* de la época: situaciones cómicas preestablecidas insertadas en momentos inesperados de la función. Un *lazzi* famoso era el de Arlecchino comiéndose una mosca. El público ya estaba implicado en este tipo de espectáculo y sus recursos, y eso facilitaba el trabajo. Los actores entraban al escenario con trajes y máscaras que eran identificables para los espectadores. Detrás de estas había todo un universo de características ya conocidas por el público. Este conocimiento por parte del espectador permitía una complicidad hacia el actor que se traducía en la cooperación del espectador que deseaba ayudar a desarrollar el personaje conocido.

La calidad actoral se mostraba al improvisar y darle frescura a las historias ya conocidas y predecibles que no tenían guión. Parece ser que el nivel de improvisación fluctuaba de una compañía a otra, pero siempre era el distintivo de este tipo de espectáculos. Lo atractivo para el espectador era poder ver cómo los actores desarrollaban, de manera espontánea, esos caracteres que eran conocidos por todos, al verse confrontados por las someras situaciones expuestas en el argumento general. Cada personaje llevaba una media máscara —excepto los enamorados y la *servetta*— y por lo general, los actores interpretaban el mismo personaje toda su vida; incluso, en ocasiones, se heredaba de padres a sus hijos, según Nicoll [1977: 48].

Los grandes actores de *Commedia dell'Arte* eran realmente cultos. Cuanto mayor fuera la cantidad de información que poseyera el actor, mayor creatividad tendría. Esta información les daba a los actores un respaldo y una seguridad en las escenas que improvisarían. Así, tenían la confianza para no depender de memorizar textos de una obra, leían superficialmente el argumento de la obra en un par de minutos.

b) Personajes y máscaras

Las *dramatis personae* de *Commedia dell'Arte* están asentadas sobre cuatro máscaras principales que se dividen en dos grupos: Los *Vecchi* (los viejos) y los *Zanni* (los sirvientes). Los viejos son básicamente dos: Pantalone y el Dottore. Los criados fueron variando con el paso del tiempo pero podríamos hablar de la presencia recurrente de Arlecchino y Pedrolino. Estos dos últimos eran intercalados por *zanni* de diferentes nombres; podrían ser Brighella y Pulcinella, los más famosos; pero había más. La variedad de nombres que surgieron, es abrumadora. Al mismo Arlecchino lo encontramos con distintos equivalentes. En ocasiones dependía de un actor que pusiera de moda a un personaje equivalente y luego desaparecía junto con el actor.

El primer foco de la historia lo llevan *los enamorados*. El segundo foco lo van dirigiendo Arlecchino y Pedrolino, siempre encauzando la historia de amor pero enredando la trama con sus torpezas. El tercer foco lo suele llevar el Capitano, que se entromete en la historia de amor. El orden de acción de los personajes puede variar pero gira básicamente bajo estas premisas.

Con la trashumancia de las compañías aparecieron nuevos personajes que fueron enriqueciendo el reparto. Cada uno de los personajes pertenece a una región distinta de Italia. Por ejemplo, Pantalone a Venecia o el Capitano a Nápoles, con sus respectivos dialectos y acentos. Cada uno de los personajes de *Commedia dell'Arte* tiene diversas y ricas características definitorias, pero nos es imposible describirlas en este trabajo por cuestiones de espacio y de objetivo. No obstante, para dar un ejemplo, tomaremos la descripción que da Nicoll sobre Arlecchino:

Dos o tres movimientos especiales iban asociados con él y lo distinguían de sus compañeros. El primero era su forma de entrar en el escenario, con una sensación de absoluta urgencia, avanzando con paso arrogante y sin doblar las piernas. Con ello daba una

impresión de confianza en sí mismo, de impertinencia, consciente sin lugar a dudas del humor de su papel. El segundo era un extraño truco por el que parecía que alteraba su estatura al bajar la cabeza sin mover los hombros y después extender repentinamente el cuello como una concertina, igualmente sin extender el cuerpo. Y el tercero consistía en la elaborada manipulación de su gorra y de su *bate* de madera [...] Igualmente, se distinguía por ciertas características interiores muy marcadas. Arlequín vive en un mundo mental en el que los conceptos de moralidad no existen y, sin embargo, a pesar de esa ausencia de moralidad, no da muestras de depravación [...] su incapacidad para pensar en más de una cosa a la vez o, mejor, su negativa a considerar las consecuencias de una acción inmediata. Se le ocurre una idea; en el momento le parece buena; alegremente la pone en práctica y, sea cual sea el enredo al que le conduzca, nunca escarmienta: un minuto después lo veremos siguiendo alegremente otro pensamiento, igualmente calculado para que le ponga en un aprieto [1977: 84-85].

Arlecchino, como algunos de los juglares antiguos, estaba caracterizado por requerir mucha agilidad corporal para su interpretación y al actor que lo ejecutara se le exigía por lo menos eso. Así, cada uno de los personajes tenía sus características definitorias que eran fijadas por el gusto del público.

Aunque los personajes de *Commedia dell'Arte* son personajes tipo, a veces su complejidad aumenta considerablemente y, por lo tanto, sus posibilidades dramáticas. El mismo personaje a veces es padre, otras, es amante. Son personajes que generan una secuela de sí mismos. Un mismo personaje contiene historias individuales que se podrían seguir de obra a obra. Cumplen una función distinta en cada combinación de circunstancias y, sin embargo, mantiene sus rasgos identificativos. Esto les confiere mayor humanidad o, por lo menos, les impone mayor sensación de estar vivos.

Es indispensable el conocimiento del público sobre el personaje. Creemos que de aquí proviene la complicidad del espectador para que los actores generaran dramaturgia en el momento. En la improvisación moderna también se cuenta con la complicidad del espectador, pero no en un sentido estereotipado, sino dándole claves del personaje que le permita reaccionar ante variaciones en los objetivos de los mismos. Nicoll habla de esto como de un “proceso acumulativo” y da los ejemplos de los personajes de Robin Hood, Sherlock Holmes y Ulises, de quienes, dice, tienen su origen en cantos populares.

c) Herencia del bufón en el cómico del arte

Muchas veces se habla de los cómicos del arte haciendo comparaciones con el bufón. En su defensa, nos dice Nicoll:

[...] aunque los trucos bufonescos desempeñaban un papel importante en la *Commedia dell'Arte* y a pesar de que algunos de dichos trucos aparecían de forma todavía más llamativa entre las compañías más pobres, las obras dramáticas típicas de que nos estamos ocupando eran auténticas comedias y no, como algunos contemporáneos puritanos declararon, meras colecciones de bufonerías [1977: 26].

No sería justo poner en el mismo plano a truhanes y bufones y a los cómicos del arte, aunque vimos que en el reinado de los Habsburgo, surgió un puente evolutivo con la figura de Juan Rana. Sin embargo, sí podríamos entrever un vínculo con la línea evolutiva del juglar, dónde cómicos y bufones comparten recursos y públicos. En los bufones del siglo XVII ya encontramos una manera más compleja de hacer reír. Sus bufonerías son intercaladas con la improvisación para generar intrigas y comentarios dentro de las cortes. Incluso, se les empieza a incluir como actores en representaciones de obras de teatro.

En los cómicos del arte se van entrelazando recursos básicos procedentes de la tradición del juglar —pasando por algunos recursos de los bufones—, hasta recurrir a estructuras de juglares más completos y preparados, repentistas y poetas, para lograr una construcción dramática y escénica más compleja. Tenemos un terreno híbrido entre bufón y actor improvisador, donde se utilizan *gags* o *lazzi* que garantizan la risa y por lo tanto, la atención del espectador, pero esta atención es solo un medio para internar al público en una trama. Por supuesto que la dignidad profesional del cómico del arte le hace rechazar estas comparaciones asentado por el desprestigio del bufón.

Pero, quizás, aunque de manera más especializada y profesional, en Juan Rana existe un puente vinculante; la espontaneidad como modo de provocar risa e involucrar más al espectador en la historia que se cuenta o, por lo menos, que se acerque cada vez más al personaje.

Buscando más puentes entre ciertos recursos del bufón y un teatro más estructurado podemos pensar en el caso de Pierrot. Su éxito está relacionado con el actor Giuseppe Giaratone, así como el de Cosme Pérez lo está con Juan Rana. Los dramaturgos franceses comenzaron a escribir obras para Pierrot-Giuseppe Giaratone alrededor del 1673, así como

los españoles lo hacían para Juan Rana-Cosme Pérez. El teatro en estos dos casos se construye a partir de un actor-personaje cuyas cualidades y recursos empiezan a ser parte del conocimiento colectivo.

Las alusiones a los cómicos del arte y a los bufones continúan. Drusiano Martinelli-Arlecchino se codea con nobles y habla y pide cosas con mucha familiaridad. Tiene un trato de familiaridad con Ferdinando de Medici llamándolo incluso “hermano” en diversas cartas y habla pestes del cardenal Gonzaga, poniéndole motes como Comadre Gallina, reina de los gallos. En este sentido, no hay mucha distancia entre Drusiano Martinelli, cómico del arte, y Francesillo de Zúñiga, bufón; entre la habilidad y el desenfado de ambos.

Pero volvamos a los puntos de encuentro con el oficio del bufón. Tenemos que los lances burlescos sumados a una trama, logran empatizar con el gusto popular del lenguaje directo de las bufonerías y el diálogo cómico elaborado -e incluso intelectual- del teatro. Esta podría ser una de las razones por las que fue fácil para estratos sociales opuestos disfrutar del mismo tipo de espectáculo. Sin embargo, Nicoll entiende las bufonadas como meramente físicas y reivindica la habilidad para crear el diálogo como algo a valorar [1977: 26-27]. Sin embargo, dentro de las habilidades de los bufones de los Habsburgo no se hace mención a estas habilidades físicas; la gracia física la daba el disfraz o el aspecto.

Pero habría que hacer distinciones. A diferencia del bufón, los personajes de la *Commedia dell'Arte* están íntimamente unidos los unos con los otros; su improvisación siempre es dependiente de la propuesta del compañero de escena. Y detrás, siempre hay un actor con una infinidad de recursos adquiridos por la práctica y el estudio.

Al igual que con juglares, bufones y hombres de placer, con los cómicos del arte se establecen prejuicios sociales. Reaparece el prejuicio de que cobrar por hacer reír es denigrante, aunque en la *Commedia dell'Arte* se diferencia al profesional del aficionado. Dice Nicoll que “Docenas de testimonios semejantes han llegado hasta nosotros, y en varios de ellos hay no simplemente una imitación vacilante del estilo profesional sino incluso desprecio manifiesto por quienes intervienen en esas actividades con el objeto de ganar dinero” [1977: 38].

En muchas ocasiones algunos cómicos se valían de obscenidades para provocar la risa, incluso en las mismas obras de Flaminio Scala. Los comediantes empleaban gestos

vulgares; hay múltiples grabados que lo testifican. Y así como con los juglares y bufones, la vida personal empieza a ser más interesante para el público que las cualidades profesionales.

¿Podría ser que parte del deleite del público hacia la *Commedia dell'Arte* fuera un vestigio del anterior gusto por las artes de los juglares; una especie de regocijo por ver en escena una antología de juglares juntos y armonizados?

Hacia finales del siglo XVIII llega la decadencia de la *Commedia dell'Arte*. Con las obras de tendencia realista de Carlo Goldoni (1707) la *Commedia dell'Arte* se comienza a convertir en una pieza de museo, renunciando cada vez más a la improvisación e, incluso, progresivamente, a las máscaras. Ya para la última parte de su historia se veía que se habían heredado muchas escenas de los actores y compañías predecesoras, las cuales se repetían una y otra vez hasta la saturación, reduciendo el margen de improvisación y con una calidad cada vez menor. El margen para crear a través de la espontaneidad se iba anulando.

Nicoll, por ejemplo, nos dice que con Flaminio Scala (1547) teníamos obras que no imponían diálogos; el autor tan solo daba indicaciones de entradas y salidas y de lo que deben decir los actores, pero sin diálogos, solamente el contenido, lo demás era improvisación. Con Goldoni prácticamente todas las acciones y diálogos están escritos. Hacia su final, la *Commedia all'improvviso* se convierte en una especie de periódico vivo. Abundan en él las noticias de actualidad [1977:51].

Para finales del siglo XVIII la *Commedia dell'Arte* se enfrentaría a una corriente que anularía los principales valores que la fundaban: el Realismo. El teatro se convertiría durante muchas décadas en la representación de un texto. El autor adquiriría el peso principal del hecho escénico. Las características de la *Commedia dell'Arte* serían vistas como artilugios no propios de un arte serio. Desde entonces y hasta nuestra época, la *Commedia all'improvviso* solo se ha conservado de manera dispersa a modo de teatro prácticamente arqueológico.

Capítulo 2

La improvisación en la segunda mitad del siglo

XX

La corriente realista tuvo hegemonía durante prácticamente todo el siglo XIX. La corriente literaria romántica, con su principal antecedente en el *Sturm und Drang* alemán, en las figuras de Friedrich Schiller y Johann Goethe, fue su principal impulso. Entre sus autores más conocidos tenemos a Georges Büchner y Victor Hugo. Como parte de la corriente realista surge el melodrama, asentándose como el pilar de un teatro burgués que se erigía como la línea medular del teatro de la época. Los valores y gustos de la boyante clase burguesa eran plasmados en él. Se retomaban temáticas sentimentalistas y recurrían a ambientes bucólicos y de folclore popular.

El momento de mayor esplendor lo tenemos probablemente en el teatro nórdico con August Strindberg y Henrik Ibsen. Su evolución llevó hasta la corriente naturalista donde los recursos en el teatro buscaban recrear la realidad en su máxima similitud. André Antoine y su Théâtre Libre son quizás el ejemplo más representativo de principios de siglo.

Se crean escuelas de actuación tendientes a preparar a los actores para las estéticas teatrales realistas y naturalistas. Maestros como Konstantin Stanislavski o el mismo Antoine, sientan las bases de lo que serían los estilos actorales que hasta el día de hoy tienen repercusión en muchas tradiciones actorales de occidente. El cine sigue recurriendo a estas estéticas en la actuación.

Contra la corriente realista, no obstante, surgieron muchos movimientos en el siglo XX que reflexionarían sobre el teatro. Después de siglos de un teatro más bien vinculado

exclusivamente al entretenimiento se volverían a revisar las conexiones entre teatro y ritual. La espontaneidad y la improvisación empezarían a retomarse como herramientas para búsquedas poéticas y metafísicas o exploraciones al subconsciente; serían poco a poco utilizadas como recursos para la creación literaria y escénica, punto de contacto en busca de mayor implicación del espectador con la puesta en escena, e incluso fuente de espectáculos en sí mismas, tal y como lo fueron en la *Commedia dell'Arte*. El teatro se empezó a sacudir así del yugo de la tradición realista-naturalista.

En esta parte del trabajo el lector notará que algunos teóricos o movimientos trabajan directamente con la improvisación y otros con el ritual y la poesía escénica. La intención central de este capítulo es tratar de plasmar el cambio de paradigma en el teatro y ver cómo poco a poco, de manera constante, el concepto de lo ritual en el teatro y la improvisación, fueron intercalándose de manera aleatoria hasta estar frecuentemente presentes uno en el otro para finales del siglo XX.

2.1. Dadaístas y surrealistas

El arte del siglo XX comenzó reflexionando sobre la herencia que había dejado la época realista del siglo anterior. Se revisaron las relaciones entre público y espectáculo, entre la literatura dramática y el teatro. Alfred Jarry, con su *Ubu Roi* (1896), primero, Raymond Roussel con *Impressions d'Afrique* (1909), después, y Guillaume Apollinaire con *Mamelles de Tiresias* (1917), son ejemplos de obras teatrales que inauguran un cambio de actitud para iniciar el siglo.

La nueva época pide un cambio de relación entre artistas y espectador. La reacción del público empieza a dejar de ser meramente expectante para convertirse en parte central del espectáculo. Es digna de notarse la actitud del público que apunta Henri Béhar en la representación de la obra *Impressions d'Afrique* (1910) donde espectadores y actores se increpaban mutuamente a lo largo de la representación [1971: 67].

Una nueva visión de la literatura dramática cuestiona la tradición realista tratando de comprometer al espectador con el hecho escénico a través de la exploración de nuevos

lenguajes poéticos y de la búsqueda de la libertad en el arte y en el pensamiento humano.

Estas posturas influyen en los dadaístas y en los surrealistas. Dice Béhar que:

[...] la posición de los dadaístas, quienes afirmaban que la poesía no es cosa de reglas, que, por el contrario, cualquier actividad de un poeta digno de este nombre está impregnada de poesía, y para convencerse de ello basta con entregarse al juego de las rimas, y en el fondo no hace falta escribir para dar testimonio de la fuerza viva de la poesía [1971: 64].

Quizás fue el dadaísmo el primer movimiento en tratar de implicar al espectador con el espectáculo teatral. Tristan Tzara es el fundador del movimiento *dadá* a mediados de la primera década del siglo XX. El dadaísmo se comenzó a gestar en Zúrich, en el café Voltaire, regido por Hugo Ball, antiguo discípulo de Max Reinhardt.

El lenguaje es sobre todo el punto de ataque de los dadaístas. Para Tzara la espontaneidad era el inicio de la rebelión. Tzara se apoyaba en que el lenguaje es un fenómeno hablado y no escrito. Sus ideas están vinculadas a los estudios sobre lingüística de Ferdinand de Saussure, que empezaban a estar en boga en esa época. Con el dadaísmo, el teatro buscaba ya no ser visto tan solo como una pieza de museo sino como un arte que adquiriría nuevamente vida a través de una provocación: el rompimiento del lenguaje.

De acuerdo con Béhar la misma palabra *dadá* contiene el sentido de la espontaneidad que buscaba expresar el movimiento. La postura del dadaísmo es más una provocación que una propuesta estructurada. Centraba su ataque hacia las escuelas literarias y artísticas concebidas hasta esa época; quizás también influido por la decepción de la guerra [1971: 115]:

¿Fue acaso la guerra, con sus horrores y su estupidez, lo que condujo al poeta a su negativa absoluta? Algo habrá de eso: el grito de un hombre que se niega a creer en el fracaso total de la vida, el grito de la juventud que quiere entregarse a su propia espontaneidad, ya que todos los cálculos de los sensatos no han hecho más que acarrear la ruina, en vez de la prosperidad. [1971: 114]

Para Tzara, el nuevo y verdadero objetivo del teatro tendría que ser el gozo y la poesía. Por ejemplo, en su obra *Mouchoir de Nuages* (1924) hace una parodia de Hamlet y la obra *Coeur à Gaz** (1921) estaba basada en una obra previa suya escrita para una de las

* Solo encontramos el texto en este enlace:

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2>

manifestaciones dadaístas donde, en su acotación inicial, ya es explícita la diversión que busca del público: “(esta obra)...es el único y mayor timo del siglo en tres actos”. El ingrediente principal de ese texto es un personaje que se sienta en un lugar de la sala, por encima de los espectadores, para comentar la obra y criticar en voz alta a los actores.

Hubo una “bronca” después de la representación de *Mouchoir de Nuages*. Tzara fue apaleado y André Breton le rompió un brazo a otro dadaísta con su bastón. Comenta Edgar Ceballos que la línea dadaísta no dejaba de ser una especie de estrategia más que una postura ideológica y caía en el descontrol [1992: 307].

Tenemos varias manifestaciones *dadá* entre 1919 y 1920. *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916), de Tristan Tzara, publicada en Zúrich, es la primera obra que llevó oficialmente la etiqueta de dadaísta. Es interesante hacer notar que el primer producto del movimiento dadaísta sea de teatro. Sin embargo, la primera obra de teatro publicada por la “Collection Dada”, en 1921 fue *L’empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes, que fue el dramaturgo más fecundo del movimiento.

Como movimiento paralelo o hermanado con el dadaísmo surge el surrealismo. Su órgano de difusión fue la revista fundada por André Breton y Phillippe Soupault: *Littérature*. En ella también publican autores dadaístas. Varios de sus miembros participaron en alguna época en ambos movimientos. De hecho, en un inicio André Breton se adscribe a varias manifestaciones dadaístas, aunque su relación con Tristan Tzara se rompe en 1921 y se desvincula del grupo.

El término surrealismo es acuñado por primera vez por Guillaume Apollinaire en su obra *Les Mamelles de Tirésias*. Breton lo retoma para el *Manifeste du Surréalisme* en 1924. Al igual que los dadaístas, Breton revisa el problema del lenguaje y la escritura y toma como base de la creación la escritura automática, consistente en la escritura espontánea y sin reflexionar de lo primero que se viene a la mente. En el manifiesto surrealista postula la relevancia de esta técnica ponderándola sobre cualquier otro objetivo del surrealismo, ya que pensaba que era el umbral para el descubrimiento de la verdadera libertad creativa.

La búsqueda de la espontaneidad, sin embargo, se encaminó por derroteros distintos para surrealistas y dadaístas. Para Breton, por ejemplo, las fuerzas realmente creadoras estaban en el espacio inconsciente; para Tzara, ese universo inconsciente era una manera de romper el lenguaje y provocar una reacción orgánica en el espectador. Sin embargo, la escritura automática ya era utilizada por escritores anteriores e incluso por psiquiatras en sus exploraciones sobre la personalidad. Quizás el surrealismo buscaba más la estructura de la obra mientras que el dadaísmo solo pretendía la rebeldía y la provocación. Dos estrategias distintas con una fuente común [1971: 140].

En cuanto a creación a través de la escritura automática, hay dos obras de referencia y ambas son de 1920. La del surrealismo es *Les Champs Magnétiques* y la del dadaísmo es *S'il vous plaît*. La escritura automática era lo más significativo en ambas.

Para la escritura de *Les Champs Magnétiques*, Breton y Soupault hacen pleno uso de la escritura automática, aunque retomando principios de la estructura dramática como la división en cuadros. La obra está organizada en tres actos, inconexos unos con otros, pero tiene mucha acción. Aparece el concepto del azar objetivo. *S'il vous plaît*, por la parte dadaísta, se centraba en la provocación al público.

La crítica entre surrealistas y dadaístas por lo repetitivos que resultaban de una a otra obra era mutua y frecuente. En realidad, los recursos de las primeras producciones terminan siendo un *leitmotiv* del cual no lograron deshacerse. En la obra *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* Tzara enrolla a los personajes en cilindros de cartulina con los que ruedan sobre el escenario; esto se repite en todas las secuelas de dicha obra.

Con respecto al montaje de la obra *Vous m'oubliez* (1919) —con escenografía de Francis Picabia y la actuación de Tzara, Breton, Aragon, Soupault y Paul Éluard—, Tzara recuerda que el público estaba de pie, levantando los brazos y gritando. Béhar recupera la anécdota en la “...que el público empezó a bombardear a los artistas improvisados con huevos, tomates y bistecs” [1971: 148-149]. Es interesante notar que los autores y miembros del movimiento son al mismo tiempo los actores de los espectáculos. Esta ambivalencia autor-actor es una constante que vemos en el surrealismo y en el dadaísmo.

Aunque la escritura automática fue una herramienta muy frecuentada por los surrealistas, y esta forma de creación irradió al teatro en su factura, podemos decir que no hemos encontrado información de que durante la función se siguiera improvisando. Los textos y acciones ya estaban prefijados y ensayados. Pero lo que nos interesa recuperar es que en ambos casos (dadaísmo y surrealismo), la semilla de la improvisación y la espontaneidad en escena ya está puesta, y el terreno está preparado para que la disposición del público ante nuevas experiencias se empiece a gestar.

2.2. Antonin Artaud (1896)

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?

Antonin Artaud [1999: 41]

Antonin Artaud arremete contra el teatro francés y europeo de su tiempo acusándolo de estar centrado en la palabra y, por lo tanto, alejado de los lenguajes no verbales del ritual — su origen—. Su blanco es principalmente ese teatro realista contra el cual también se rebelan dadaístas y surrealistas, de los cuales llega a formar parte. Le parece que es tal la deificación que se hace de la palabra, que el público siempre tiende a traducirlo todo a partir de esta, discriminando lenguajes no verbales. Artaud observa que el diálogo, cuando es utilizado como eje del teatro, es heredero de un teatro esclavo de la literatura, lo que significa que renuncia a símbolos universales contenidos en el lenguaje escénico que le es propio; esto da como resultado un espectáculo centrado tan solo en dicha deificación de la palabra.

Artaud puntualiza que en la apreciación del teatro intervienen sentidos que no pueden captar ciertos niveles semánticos exclusivamente a través del lenguaje hablado. Según él, ese tipo de teatro constriñe el arte a una vía más propia del libro que de la escena y, por eso, señala la necesidad de reencontrar los lenguajes no verbales que le den vida. Pide un lenguaje específico para sus características particulares:

[...] la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto [...] ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos [...] hay una poesía de los

sentidos como hay una poesía del lenguaje, y ese lenguaje físico concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado [1999: 42-43].

Para Artaud, el teatro y la poesía generan espacios donde se gestan luchas filosóficas, solo analizables dentro de sus propios lenguajes y en sus universos cerrados; se establece allí una anarquía organizada que solo puede ser apreciada y entendida dentro de sus propios códigos. Esos espacios conjuran una especie de *encantamiento* que se transforma en el estado espiritual adecuado para comunicar un lenguaje escénico-poético que nos acerca a significados más cercanos al misticismo y a la religión. Es por eso por lo que, tanto el teatro como la poesía, exigen la organización de un caos preconcebido y ordenado. Con dicha poesía busca despertar una metafísica poética como sentido de lo teatral.

Propone acercar al espectador a lo sagrado a través de esta poesía escénica. Esta le parece anárquica en tanto que cuestiona todas las relaciones entre sujeto y objeto y entre forma y significado; es anárquica también en tanto que su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos. Esa anarquía abre las puertas del sentimiento ritual.

Esta metafísica poética está compuesta por una serie de metáforas que nos remiten de un modo distinto al objeto a que se refieren porque han creado un lenguaje específico para ello, que está en el universo de lo ritual y lo religioso. Como referencia, Artaud indica que esta ritualidad sí se podía apreciar en otras tradiciones teatrales como la del teatro balinés y eso le permitía a ese teatro estar vivo todavía. Esa metafísica poética también es el lenguaje de la sacralidad.

No obstante, Artaud advierte que no se debe cometer el error de interpretar lo que dice como que hay que poner las ideas metafísicas en escena, sino más bien crear lo que él llama *tentaciones* para poder entrar a ese universo poético, evitando abrumar al espectador. En ese teatro artaudiano solo se encuentran respuestas a través de los sentidos y el público tiene que salir del teatro con la experiencia de haberse replanteado la realidad a nivel orgánico [1999: 105].

La idea de peligro se traduce en vitalidad escénica, en transgredir barreras de lo cotidiano y así encontrar zonas enmudecidas del ser humano que no son traducibles ni

abarcables en el mundo hablado. Esa sensación de peligro es la que nos acerca a lo poético. El teatro artaudiano busca acercar al espectador a lo sagrado a través del reencuentro con lo verdaderamente poético del teatro. En su ensayo sobre el teatro de la crueldad, Jacques Derrida nos dice que:

El teatro de la palabra expulsa a Dios de la escena... Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o mejor dicho *produce* un espacio no-teológico. La escena será teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por la intención de un *logos* determinante que, sin pertenecer al espacio teatral, lo gobierna a distancia. La escena será teológica en tanto que su estructura comporte, de acuerdo a la tradición, los siguientes elementos: un autor-creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigila, concentra y ordena el tiempo y el sentido de la representación, dejando que esta lo *represente*, en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas [1989: 48].

Artaud pensaba que el teatro debía generar un lenguaje que contemplara también los sentimientos. Ese lenguaje no podía estar subordinado a un texto. Afirmaba que el teatro de su época tenía el defecto de haberse desvinculado del instante presente y de los sentimientos reales sobre lo serio y lo gracioso; ese teatro ya no apreciaba la sensación de peligro y había perdido los vínculos verdaderos con el humor a través del sentido anárquico de la risa. Para Artaud, esa anarquía es la que le da sentido a la poesía.

Peligro, se traduce en vitalidad escénica; se traduce en una transgresión de las barreras de lo cotidiano para encontrar zonas enmudecidas en el ser humano que no pueden ser decodificadas ni abarcables en el mundo hablado. Esa sensación de peligro es la que nos acerca a lo poético. El humor y la poesía eran las herramientas que llevarían al espectador y a los actores hacia ese mundo poético-metafísico que debería brindar el teatro.

No obstante, Artaud no veía en el teatro un laboratorio para la resolución de problemas, sino más bien un espacio donde se podían expresar verdades secretas, difícilmente pronunciables, que se ocultan en lenguajes no verbales. En ese espacio se esconde el ritual, el cual nos conecta con nuestra relación primitiva con el cosmos.

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería, y no reflejo de un texto escrito, que es mera proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. El autor que solo emplea palabras

escritas nada tiene que hacer en el teatro y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.

Ese espacio alternativo daría al teatro la frontera entre la magia y la religiosidad. Ese espacio solo se consigue en los ritos donde se logra que la percepción se vuelva más profunda. Estos estados de comprensión, el ser humano ya los busca por otros medios, a través de las drogas y la guerra, por ejemplo, pero lo que hay de fondo es la búsqueda de un estado trascendente de vida que solo da el estado poético [1989: 139].

En el espacio teatral tenemos el universo de los sentimientos, los cuales no llegan a ser traducibles en palabras porque el sentimiento es parte de la Naturaleza y genera un vacío que nuestra naturaleza humana trata de llenar con palabras y conceptos en el pensamiento, pero este sentimiento está en el universo de lo no verbal.

La disposición de los signos en el escenario permite ocultar lo que debería ser revelado y eso potencia el significado que hay de fondo. La poesía sí está en el universo de ese vacío de la naturaleza, por eso, cuando llenamos la mente de palabras no nos apropiamos de él ni lo traducimos, simplemente lo escondemos. En ese espacio lleno de palabras no entra la poesía. Una imagen o una analogía llenan más ese vacío.

Por otro lado, Artaud acusa al respeto extremo que tiene la cultura por las obras maestras. Esta idolatría permite a dichas obras conducir los referentes de manera exclusivista, poniéndolos en un aparado como si fueran nuestras guías espirituales. Decía que no llegamos a ver que dichos referentes se han transformado y que deben ser cuestionados y rotos para poder volver a empezar de nuevo a revitalizar el símbolo universal que cargaba dicho referente en su propia época [1999: 85].

Con la *totemización* de dichas obras maestras se forman clubes elitistas a los cuales solo unos cuantos elegidos tienen acceso. A través de esas élites, algunos se apropian del sentido de lo sublime y reprochan a la multitud que no entienda la “sublimidad oficial”. Esta tan solo se convierte en tal por nuestra insistencia en hacer permanecer aquello que ahora tan solo ha quedado como forma. Esas obras pertenecen a una época y a un sentir que probablemente ya no tenemos. El lenguaje poético de las obras maestras, en su época, también tuvo objetivos dirigidos a su presente; eran consecuencia de sus circunstancias. Su autor pertenecía a una sensibilidad colectiva de una época específica ya pasada.

En su teoría sobre el Teatro de la Crueldad, Artaud enumera requisitos para la puesta en escena de un espectáculo mágico-religioso, quizás cayendo en fórmulas que podrían plantear un mundo demasiado ajeno al espectador. Pide una disposición plástica a base de desnudos, trajes vistosos y máscaras. Quiere que la música sea producida por instrumentos antiguos que le den vibraciones rituales equivalentes a las de los mantras tibetanos o a las caracolas aztecas. Exige eliminar el vestuario de época y uniformar a los actores con una especie de túnicas porque le parece que estas le dan solemnidad al espectáculo. Con este tipo de vestuario los personajes serán una especie de *personajes jeroglíficos* [1999: 108-111].

Artaud quiere que, en la interpretación, todos los elementos del espectáculo sean de una precisión exacta en cuanto a tiempos y ritmos; quiere sacar el teatro fuera del teatro, hacia sitios que se aproximen a lo que han conseguido algunos templos tibetanos. Busca una síntesis de teatros de otras épocas y países. Habría que preguntarse si estas fórmulas de Artaud no llevarían a ese teatro meramente a representar la reconstrucción de una forma vacía exclusivamente exótica.

En cuanto al actor, lo ve como alguien entrenado para ubicar a nivel muscular las zonas afectivas. A través del entrenamiento de estas, el espectador ubicaría los símbolos que desprende el cuerpo del actor y podría así acceder a la poesía escénica. Para Artaud, el actor transmite este tipo de *poderes* a través de su cuerpo, pero no es consciente de ellos [1999: 148].

a) Comentarios de Jacques Derrida sobre el Teatro de la Crueldad

El actor, como representación material de esas fuerzas potencia otras fuerzas también presentes en el espectáculo. La palabra, salida de él como símbolo, se convierte en un poder más, con un peso y una carga simbólica e, incluso diríamos, tridimensional –pero nunca independiente de él, siempre como consecuencia de la presencia poética del actor-. En cuanto al Teatro de la Crueldad, Jacques Derrida dice que Artaud habla también de una “materialización visual y plástica de la palabra”; y de “servirse de la palabra en un sentido concreto y espacial”, de “manipularla como un objeto sólido y que estremece las cosas” [1989: 87].

Pide un lenguaje teatral lleno de símbolos para ser descodificados por los distintos sentidos del espectador. Ve que las palabras suponen ideas claras y le parece que las ideas claras son ideas muertas. Con la búsqueda de ideas claras se acota la capacidad de imaginar y por lo tanto, la vida del espectáculo se ve limitada. Sin embargo, no pretende desechar del todo la palabra del espectáculo, sino tan solo en la medida en la que esta pretenda someter al teatro del todo [1989: 51].

La propuesta artaudiana genera un espacio no-teológico pero sí ritual. Cuando Dios está en escena está más vinculado al ritual y se convierte en teología cuando está ausente. La escena se vuelve teológica cuando hay un logos determinante detrás de la palabra, un autor-creador a distancia, controlándola.

Es en esta idea donde aparece la idea artaudiana del doble. A través del proceso que genera la alquimia de la escena, se presenta un doble de la realidad igual de válido para la existencia pero solo presente a través del medio escénico [1989: 57].

En el teatro, Artaud ve un lenguaje donde anteriormente podían confluír el amor, la muerte, el crimen o la locura; de allí supone la antigua necesidad de teatro. A través del Teatro de la Crueldad se busca un espectáculo de masas cuyo lenguaje se mueva de un modo equiparable a las fiestas de carnaval con su poesía no verbal.

El teatro artaudiano busca crear sueños donde confluyan la crueldad y el horror con toda libertad. La escena debe generar un mundo ubicado entre los sueños y los acontecimientos en la vida del hombre: los *sueños del teatro* donde todo es posible, incluso el terror. En esa libertad está la necesidad de ver teatro; sin ello, ha perdido su sentido de ser. Derrida reflexiona en la posibilidad de que Artaud leyera a Freud porque sus analogías son muy similares:

Pues el teatro de la crueldad es un teatro del sueño, pero del sueño *cruel* es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado y dirigido, en oposición a lo que Artaud consideraba el desorden empírico del sueño espontáneo [...] Al tomar conciencia de este lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, el teatro debe organizarlo y hacer con los personajes y los objetos verdaderos jeroglíficos, y servirse de su simbolismo y de sus correspondencias en relación a todos los órganos y a todos los planos. En la escena del sueño, tal como la describe Freud, la palabra tiene el mismo estatuto [...] Presente en el sueño, la palabra no interviene más que como un elemento entre otros, a veces como una “cosa” que el proceso primario manipula según su propia economía [1989: 54-56].

Para Derrida, a través de la propuesta de Artaud, se produce el fenómeno de la *espaciación*: un espacio alternativo que genera una nueva noción del espacio-tiempo. Así, no solo el teatro debe recuperar su carácter metafísico a través de la poesía sino que la poesía occidental solo se puede salvar a través del teatro para desprenderse del autor-dios y encontrar un espacio en la realidad que brinda la escena [1989: 49].

2.3. Jacques Copeau (1879)

Entrando en el siglo XX la figura del director se empieza a consolidar; sobre todo la del director maestro, que viene a fungir como un unificador de técnicas, un organizador y un teórico que, junto con sus producciones, genera escuela formando a los estudiantes con una técnica actoral y una dramaturgia acorde al tipo de teatro que busca producir. Nos interesamos en Jacques Copeau por sus acercamientos al mundo de la improvisación.

Mariana de Lima e Muniz [2004] puntualiza que Copeau está entre los creadores de su tiempo que establecen una nueva necesidad en la sociedad por el maestro. Lima e Muniz revisa su figura bajo un estudio sobre las interconexiones entre artistas. Dicho estudio señala que los artistas siempre, independientemente del individuo, moldean una estética general o por lo menos unas vías comunes a una generación. La manifestación de la improvisación como espectáculo es consecuencia histórica de diversas exploraciones de directores escénicos de principios del siglo XX para recuperar el contacto con el espectador. Por ejemplo, podríamos mencionar a otros directores como Vsévolod Meyerhold, que se valía de técnicas de circo, teatro *katakhalí* e incluso *Commedia dell'Arte* para explorar nuevas conexiones con el público.

Tras un siglo XIX donde el realismo se había apoderado de la estética del teatro, surgen propuestas que buscan recuperar la frescura del arte escénico. Uno de los directores más importantes a este respecto es precisamente Jacques Copeau. Al igual que sus contemporáneos Adolph Appia y Gordon Craig, defendía un espacio escénico que impulsara la creatividad actoral, siempre a partir del actor y del instante, en una época donde el decorado se comía el espectáculo.

Para recuperar la frescura escénica, Copeau recurría a una revisión de la *Commedia dell'Arte*, aunque su trabajo aspiraba más a una adaptación de dicha *Commedia dell'Arte* a su época, en un formato casi idéntico, solo contemporizando los personajes.

Para Copeau había algo en la naturaleza del actor que contradecía la devoción por la palabra escrita del realismo. El primer impulso actoral, según Copeau, era improvisar sobre el texto, pero la tradición realista lo había condicionado a pensar que el sometimiento al texto era lo correcto:

El actor siempre tiende a improvisar sobre un texto dado [...] Pero cuando cede a esta inclinación, en suma, el actor obedece quizás en forma oscura a una tendencia profesional hereditaria. Podríamos decir que defiende su territorio, que intenta reconquistar el terreno cedido ante la intrusión del literato, del escritor, en el dominio del teatro [2002: 368].

El proyecto de Copeau contaba con llegar a hacer una compañía de improvisaciones que llamaría los Farsantes del Vieux du Colombier, su famosa escuela y compañía de teatro. Copeau, a diferencia de la escuela de la *Commedia dell'Arte*, quería que sus improvisaciones fueran ideas más inmediatas y toscas sobre personajes del día a día.

Para su proyecto de improvisación, Copeau rechazaba el exceso de erudición. Le interesaba controlar los conocimientos de la escuela del pasado. Él sería el depositario de ese saber y se los iría comunicando a los improvisadores de acuerdo a las necesidades del trabajo. Escogería entre los más desenvueltos y confiados en sí mismos. Cada uno de ellos se encargaría de su personaje, al estilo de la vieja *Commedia dell'Arte*, y lo alimentaría; se lo apropiaría, pero enfocándolo a la diversidad de géneros, desde la farsa más cruda hasta la comedia más sutil y el drama más rígido. Copeau afirmaba:

Primero me pongo en el papel del poeta cara a cara con estos cómicos. Lo nuevo surge de mí. Conozco el origen y el primer desarrollo. A fin de que conserven toda su frescura, prohíbo la erudición a los actores. La lección del pasado, la aportación de la tradición se filtran hasta ellos a través de mí, en la medida que juzgo necesaria. Propongo los personajes, después los argumentos. Los personajes, primero individualmente. Luego los argumentos. Practicamos, sin descanso, pero sin retomar nunca el mismo argumento más de cuatro o cinco veces. Practicamos con cualquier excusa, paseando, mientras comemos, consultando al personaje acerca de cualquier incidente [...] Los confrontamos con los personajes de nuestros compañeros [2001: 369-370].

2.4. Bertolt Brecht (1898)

Bertolt Brecht fue un director-maestro alemán que centró sus esfuerzos en el rol del espectador como receptor del hecho escénico y en su responsabilidad sobre la historia que se le está contando, tratando de comprometerlo con el hecho escénico y sacándolo de una postura pasiva. A través de su teatro épico, prepara al público para que se sienta responsable de los sucesos que se desencadenan frente a él. Piensa que en la acción dramática tradicionalmente la función del espectador es contemplativa y esto le da un carácter inmóvil; sin embargo, en la acción épica “soy yo”, como espectador, el que me muevo. Bertolt Brecht sentenciaba:

La acción dramática se mueve ante mí (como espectador); en el caso de la acción épica, en cambio, soy yo el que se mueve y ella parece mantenerse inmóvil. A mi juicio gran parte de la diferencia reside en eso. Si el suceso se desarrolla ante mí, me siento atado al presente sensorial, mi fantasía pierde toda libertad, dentro de mí se produce y se mantiene una constante inquietud, no puedo apartarme del asunto; imposible mirar atrás, imposible meditar. Estoy sometido a un poder ajeno [1970: 109].

A diferencia de Artaud, encontramos un comentario de Brecht que puede colapsar con la idea de sacralidad. Para Brecht desde hacía mucho tiempo la función de las artes había consistido en la diversión y dicha diversión debería ser el fin en sí mismo. Decía que el teatro no necesitaba justificar su presencia más allá del placer que procuraba al público. Estaba en contra de la visión de un arte sublime en la medida en la que se le diera un peso moral.

Aunque esto pueda sonarnos contradictorio con el Brecht más difundido en el teatro occidental, tiene el mismo trasfondo que Artaud promulgaba: la liberación del teatro. Esta declaración sobre el teatro se puede traducir como la demanda para que no se intelectualicen demasiado sus técnicas ni se utilicen como herramienta de manipulación y así, conservar en el teatro cierto sentido de liberación.

Sin embargo, eso no implica que el espectador frivolicé con la experiencia escénica. Brecht pretende que se entrelacen las funciones del teatro-entretenimiento tradicional con su nueva forma de concebir el teatro y quizás esto permita a la experiencia épica ser más duradera y atractiva.

Para conseguir este tipo de inmersión en el hecho escénico, Brecht desarrolló una serie de técnicas a través de las cuales el actor manifiesta en escena su opinión con respecto al personaje que interpreta. Este está comprometido de un modo político y/o ideológico con él. El conocido efecto de “distanciamiento” brechtiano genera esta supuesta distancia ante los ojos del espectador, en contra de la tradicional ficción teatral. No obstante, en muchas ocasiones produce lo contrario: que el espectador se interne más en la escena a nivel ficción y no solo a nivel reflexión. Pero eso lo desarrollaremos más adelante.

Brecht no está en contra de que los actores sean verosímiles y para un teatro realista lo ve más que necesario. El inconveniente de cierta filosofía de la actuación en la que el actor se disuelva- totalmente-en-el-personaje es que de algún modo hace que el personaje pierda complejidad. Esta disolución en el personaje hace que el actor disuelto-en-el-personaje lo llegue a comprender (empatizar) y para Brecht, eso es perdonar. Ese “entender es perdonar” le parece también una herencia del naturalismo. Por otra parte, esa empatía hace que el personaje se vuelva de una sola pieza y por lo tanto, poco útil de acuerdo a los parámetros brechtianos de la experiencia teatral.

Hay un ser humano detrás del personaje y este ser humano-actor encuentra su contraparte en una significante compuesto de símbolos (su cuerpo humano y su entidad humana). Concienciar esto permite al actor ampliar su horizonte, no solo en cuanto al analizar al personaje-postura ideológica sino también al darle a este credibilidad como proyección humana. Así, el espectador percibirá sus posibilidades y significados más allá de la ficción.

Brecht utiliza el recurso del *extrañamiento* para que se analice al hombre sin dar por sentadas cosas, sin asumir que su naturaleza es de una manera, que es inamovible:

La escena no es un herbario ni un museo zoológico con animales embalsamados. El actor tiene que ser capaz de crear a esos seres (¡y no a pesar de nuestros principios, sino gracias a ellos!) Pero existe un disolverse-totalmente-en-el-personaje que hace que el actor presente la figura como algo sobrentendido, como algo que no puede ser de otra manera. Eso da lugar a que el espectador se limite a aceptarlo tal cual es y entonces se produce ese estéril “comprender es perdonar”, que alcanzó su punto máximo en el naturalismo [1971: 53].

Siguiendo con la revisión brechtiana sobre el trabajo del actor, este señala que la motivación actoral por disolverse en el personaje presenta un alto grado de impaciencia y la

impaciencia es propia del juego, sea el juego que sea. Dicha impaciencia actoral está formada por tensiones —sobre todo violentas— puestas en función a través de la acción; esa impaciencia es contagiada al público.

En los conceptos de Brecht sobre la educación del joven hay uno en concreto que nos puede ser ilustrativo: “El actor tiene que aprender a no compadecerse de sí mismo; ni demasiado fuerte ni demasiado vulnerable. Los héroes ni tan valientes ni los cobardes tan débiles” [1971: 54-55].

Brecht, introduce el concepto del *gestus* que es un conjunto de signos, tanto orales como físicos, que generan un signo global gestual común de una época y un contexto específicos, y determina la actitud total de los participantes de ese mundo. Este *gestus* se tiene que plasmar en el teatro [1971: 64].

No hay que forzar las piezas ni las escenas, tanto en cuanto a su significado como a su estética. Si algunas cosas nos parecen poco importantes, de algún modo significa que son importantes y, si le concede demasiada importancia, se le destruirá la importancia que tienen; todo en función del equilibrio de la obra de teatro.

Esto nos funciona en dos direcciones; por una parte, los momentos aparentemente débiles de una obra hacen que las escenas más potentes se potencien; por otra, dan un descanso para el espectador, al que le resulta imposible mantener la atención en un nivel demasiado alto durante toda una función.

Hay que tener en cuenta que los postulados de Brecht provienen de las reflexiones de un autor y van en función de la escritura dramática. En ellos, la fábula (este término lo comentaremos más adelante) es parte crucial de su propuesta y toda la estética, tanto actoral como escénica, persiguen ese objetivo.

Brecht, al igual que Artaud, piensa que las obras maestras están idealizadas e influyen en la forma de hacer teatro en su época:

[...] podría pensarse que la humanidad cultiva el recuerdo de sus luchas y sus triunfos, y que se estremece al recordar sus renovados esfuerzos, inventos y descubrimientos. Porque las grandes obras de arte aparecen en esas épocas de lucha. Y cada progreso es un paso que aleja del progreso anterior. No quiere olvidar jamás las pérdidas que le demandaron las nuevas ganancias... [1971: 206]

2.5. Tadeusz Kantor (1915)

Tadeusz Kantor prefiere solo mirar su propia época sin reflexionar acerca de los antepasados del instante presente. Se centra en el cuerpo de la vida como una multiplicidad de contradicciones que la hacen viva. En ese presente visto como un todo ubica lo impredecible:

In art, the problem is even more complex because the realms of imagination and the “impossible” are not bounded by historical or present life conditions; rather, they are grounded in the dim recesses of the unconsciousness and in the human condition [1993: 87].

La lucha de los vanguardistas de principios de siglo iba centralmente contra las piezas de museo en las que se habían convertido el teatro y el constreñimiento al que lo había sometido la tradición realista. Dicha lucha era una vía de escape que buscaba recuperar la vitalidad de la representación. Al igual que Artaud, opina que el texto es parte central de un teatro sin vida porque su confección ha sido hecha fuera del entorno del teatro y fuera de la realidad del público, encerrándolo en sí mismo:

The dramatic text is also a “ready-made object” that has been formed outside the zone of performance and the audience’s reality. It is an object that has been found; an object whose structure is dense and whose identity is delineated by its own fiction, illusion, and psychological dimension [1993: 86].

Edgar Ceballos opina que Kantor acusa directamente al espacio físico convencional de ser el causante de la mortandad del teatro, generando un espacio artificial para la realización dramática, además de generar un espacio elitista lleno de simulación. El teatro como ámbito es pretencioso y da una sensación muerta del espectáculo. Vamos por costumbre a dicho espacio elitista pero presenciamos muertos. Por eso quiere sacar el espectáculo a espacios no convencionales [1992: 307].

Los *happenings* que realizó en su primera fase se basaban principalmente en las obras del artista Stanislaw Ignacy Witkiewicz “Witkacy”. El sitio donde se representa tiene que estar vinculado a la temática de lo que va a suceder. El espectáculo se tiene que incrustar en la realidad como manifestación de la vida porque para Kantor eso es lo que

tendría que ser el arte, no una pieza de museo. Valoraba el *happening* como única opción para sacar la experiencia teatral de sus ámbitos tradicionales [1993: 97-99].

Si para Brecht la idea de un teatro tradicional provoca que el espectador no asuma responsabilidades políticas —y la actuación de “identificación con el personaje” es la responsable directa—, para Kantor el drama es una realidad que a través del ámbito escénico tiende a permitir o reprimir su experiencia como realidad viva. Estando en el espacio físico del teatro nos es imposible apreciar lo que sucede en él como realidad viva y sin consecuencias morales. Por lo tanto, se opone a la parafernalia del teatro o, mejor dicho, contra la fantasía de la asistencia al teatro.

El teatro es una experiencia y, como tal, debe estar abierta a la imprevisibilidad del instante, retoma Ceballos. Por eso busca que los elementos que componen la función provengan de objetos físicos encontrados al paso en la vida real, que le puedan servir al actor como un objeto vivo con una personalidad y no diseñados para cumplir una función estética dentro del escenario [1992: 310].

El teatro tiene que ser una experiencia viva como tantas otras que nos ocurren en la vida real, con sus enigmas y respuestas inconclusas, con personajes que aparecen sin cumplir sus objetivos finales; como parte de nuestras propias vidas. El espacio que busca generar Kantor es parecido al mundo onírico, donde asistimos a una serie de acontecimientos que aceptamos como ciertos cuando soñamos, aunque muchas veces ni objetos ni personajes tengan lógica alguna. El desconcierto que produce esa realidad onírica puede lograr que el espectador se involucre más.

Al igual que a Appia, la pretensión de un objeto real en escena le parece chocante y opta por formas abstractas. Las formas abstractas se perciben, según Kantor, en nuestro subconsciente y, por lo tanto, más que distinguirlas las sentimos [1992: 311].

Al igual que Brecht, considera que la contradicción hace evolucionar al teatro; el contraste y el conflicto le dan cuerpo. Detrás de una obra dramática hay formas teatrales que se tienen que sentir para poder ser plasmadas:

En un teatro que quiere funcionar sobre la base del arte y la creación, son de rigor ciertas leyes que no son las de la vida: inversiones/repulsiones/choques, es la ley de los elementos y la realidad, cuyos lazos lógicos y vitales se rompen y se alejan infinitamente, cuyo

acercamiento equivale a un escándalo que transgrede todas las convenciones de la vida [1992: 314].

Si para Brecht la fábula tiene que ser el punto de referencia para que surja la reflexión en el público, para Kantor es un instrumento más que el actor toma y desecha de acuerdo al interés del espectáculo:

En mi realización final el texto dramático no está representado, sino discutido, comentado; los actores lo toman, lo tiran, vuelven a él, lo repiten; los papeles no están indisolublemente ligados a esa persona. Los actores no se identifican con el texto. Son un molino para moler el texto [1993: 316].

En los montajes de Kantor no se desecha la incertidumbre, vista como fuente de creatividad. La espontaneidad se convierte en una posibilidad creativa. Ve en ella la semilla de cosas nuevas por surgir, aunque en un principio contenga torpezas en sus intentos. Para ello recurre a la inclusión constante de objetos inesperados en escena. La incorporación de cualquier objeto físico extraído de la vida real (de la calle, de un almacén, de un astillero) puede adquirir significaciones profundas en sus espectáculos.

La simbolización de la muerte en algunos de los objetos utilizados en sus montajes, como en el uso de maniqués como contraparte del actor real, busca activar símbolos que actúan a nivel más inconsciente porque acentúan el cuerpo vivo del actor al evidenciar su falta de animación. Estos símbolos físicos de la muerte nos hacen conscientes de la vida que tiene el sujeto real al cual representan; por alusión le dan una presencia potente.

El objeto es parte de la vida cotidiana del espectador. El arte resignifica los objetos a fin de mover la conciencia en otro plano. La abstracción permite de mejor manera que adquieran vida símbolos inconscientes. Los objetos dentro de la escena no pueden permanecer pasivos, se les da vida a través del movimiento de los actores. El objeto y el actor deben convertirse en uno, generando el bio-objeto.

La forma en que Kantor involucra al público le exige a este un compromiso físico. Cambia incluso de sitio al espectador obligándole a cambiar la postura corporal para apreciar el espectáculo. Así, modifica la disposición del espacio y confronta a los espectadores y actores con una percepción a la que no están acostumbrados. Los actores tienen que reestablecer su relación el público en circunstancias poco convencionales. De cierta manera se le exige al público que improvise nuevas disposiciones para percibir el

espectáculo; tiene que ajustarse constantemente a las circunstancias de la violación de su espacio personal:

My actions go in two directions: towards the actors and towards the audience. I am creating stage actions that are enclosed in themselves, escape perceptions, go “nowhere” are “impossible”. On the other hand, I refuse to give the audience its rights and privileges. The situation of the audience is questionable, constantly corrected and (physically) altered [1993: 100].

Todo esto tiene que ver con el espacio de juego que busca crear. Quiere integrar al espectador como un jugador más. Esto le permitirá sumergirse en el espacio intermedio de la ilusión y la realidad que da el juego. Esta zona intermedia permite reconstruir los mundos y fusionarlos, y quizás incorporarlos a la realidad, lo que nos lleva a pensar que el espectador puede permanecer en esta zona límite como es el jugar, casi en el mismo rango que el actor. Este se involucra como un jugador que en cualquier momento podría saltar a la pista de improvisación, al igual que en los espectáculos de ese estilo.

Es dentro de esta espontaneidad donde construye su idea de teatro informal. Piensa que el teatro constriñe al actor y al espectador. Este último viene de la vida cotidiana cargado de eventos que no tienen nada que ver con el entorno de la historia que va a presenciar en la ficción teatral. Como parte del arte informal, Kantor llevaba “pobres objetos” a escena y los resignificaba en un espacio no teatral. El actor en el teatro informal va al espacio donde están sucediendo los eventos de la vida del espectador:

The theater and art have to born as spontaneous act of creation [...] Normal emotional states change imperceptibly into shreds of emotions that are coloured by cruelty, sadism, spasm, lust, feverish ravings, and agonies. These biological states, which are extraordinarily intense, lose touch with the sphere of the everyday life and became the matter of art [1993: 52].

El teatro tiene que buscar un lenguaje subterráneo que conduzca a cada uno de los espectadores y actores. Este solo puede ser encontrado matando el teatro en sus formas convencionales, sacándolo a espacios reales. Por eso utiliza objetos que compaginen la función que representan con la que hacen, es decir, que no sean meros objetos de *attrezzo* que representen, sino que sean reales y tengan una función real.

En esos espacios y con esos objetos, la experiencia teatral se convertirá en algo más profundo y verdadero y conectará a todos con un lenguaje no verbal, inmerso en el

inconsciente. El actor en este espacio también tiene una experiencia no convencional ya que debe accionar de acuerdo a un espacio verdadero.

Quitarles las seguridades al público y a los actores puede generar reacciones nuevas e impredecibles. Kantor, así, confecciona su ritual. De acuerdo a su planteamiento, el actor tiene que ser como un muerto viviente que llevará al público por dicho ritual; es su demiurgo. Para lograr dicho ritual se tiene que generar un espacio que dé la sensación de poner las cosas al límite, donde confluyan distintas dimensiones psíquicas.

Pero también Kantor es consecuencia de su tiempo. Habla de mundos devastados. Es hijo de la Segunda Guerra Mundial:

ACTOR who assumes the condition of a dead man, stands in front of the audience. A performance whose form is closely connected with that of a ritual or a ceremony could be equated with a treatment that makes use of a *shock*. I would gladly call it a *metaphysical* one [...] Theater is an activity that occurs if life is pushed to its final limits, where all categories and concepts lose their meaning and right to exist; where madness, fever, hysteria, and hallucinations... [1993: 146-149].

Capítulo 3

Cuatro directores-maestros de la segunda mitad del
siglo XX y su uso de la espontaneidad

Seleccionamos a los siguientes cuatro directores de la segunda mitad del siglo XX por parecernos referenciales en cuanto a la transición de los primeros directores revolucionarios y un teatro actual. En el caso de Augusto Boal, vemos la continuidad con la línea de reflexión social que planteaba Brecht y su impacto en el teatro latinoamericano. Además, Boal se vale constante de la improvisación actoral de pleno para varias de sus propuestas. Peter Brook, nos abre hacia una clasificación objetiva de la utilización del espacio escénico en función de su poetización o su explotación. Grotowski y Barba, nos acercan a los vínculos universales de los símbolos humanos en las distintas tradiciones teatrales del mundo a través de la potencialidad del cuerpo del actor.

Aunque hay muchos más directores dignos de mención y estudio, nos resultaría inabarcable ubicarlos en este trabajo, además de descentrarnos de la finalidad del mismo. Escogemos a estos cuatro directores como piezas de un teatro que se encamina hacia la última parte de este trabajo: un esbozo hacia una poética de la creación dramática a través de la improvisación.

3.1. Augusto Boal (1931)

Augusto Boal fue un teórico y director brasileño cuya propuesta *Teatro del Oprimido* se asienta sobre un teatro pedagógico-social. Apoyado en las reflexiones de Paulo Freire y su *Pedagogía del oprimido* los trabajos de Boal critican la *Poética* de Aristóteles, considerándola como un instrumento de coerción que se ha perpetuado a través de la historia para someter a la sociedad a través del teatro. Para Boal, el teatro siempre es político; dirige un discurso que busca perpetuar a las clases poderosas. Pero también es el instrumento del cual se puede valer el pueblo para hacer el ensayo de la revolución.

Todas sus enseñanzas parecen tener una aplicación ideológica. La actuación y la puesta en escena las enseña siempre con el mencionado objetivo político, buscando la inmediata acción del espectador en el mundo real. Considera que su teatro busca hacer que la gente actúe en la vida real a partir de la experiencia teatral.

Analiza las poéticas idealistas de Hegel y de Aristóteles, contrastándolas con la poética brechtiana —la cual considera una poética marxista— para generar su propia *poética del oprimido*. En Brecht, según Boal, no existe naturaleza humana, somos circunstancias. En realidad, al cuestionar las poéticas idealistas, Boal retoma la idea de Arnold Hauser en su libro *Historia social de la literatura y el arte* donde Hauser ve la perpetuación del *statu quo* aristotélico en productos contemporáneos como el cine y la televisión [1974: 164].

Uno de los grandes problemas de la tradición aristotélica viene de la concepción del héroe. La tendencia a la mistificación (exageración de las cualidades) produce un hombre no real y por lo tanto su complejidad en tanto que ser humano queda limitada a la vista del público. Esta imposibilidad de ver dicha complejidad impide que haya reflexión. La situación que se presenta frente al espectador se asume como un hecho consumado e inapelable y, así, el espectador es inducido emocionalmente hacia donde el dramaturgo desea. Esto lo hacen las clases dominantes incluso adoptando “héroes de otras clases” [1974: 104].

No propone rehuir al mito, el cual le parece una simplificación aceptable desde la que se puede entender al hombre, o por lo menos acercarse a él, sino que va en contra de la

mistificación porque con ella quedamos impedidos para ver. La poética aristotélica está encaminada a producir en el espectador una catarsis, según dice. A través de la catarsis el público queda purificado, pero esta purificación no es otra cosa que vacío, dado que al espectador se le han planteado valores dados y cerrados con la correspondiente ruta de un héroe, cuya función es prevalecer e infundir una ideología opresora [1974: 105].

Por otro lado, enuncia que en la poética de Brecht se pretende que el personaje sea el instrumento con el que el espectador actúa, buscando una concienciación, pero se reserva el derecho de pensar por su propia cuenta. En su *poética del oprimido*, lleva a la gente a actuar por su propia cuenta. Este tipo de teatro busca que el espectador asista a la representación ensayando situaciones que después pondrá en práctica en el mundo real.

Dice que la postura de Aristóteles se origina desde el concepto de *mimesis*. De acuerdo a esta, la naturaleza tiende a la perfección y a la felicidad, pero en el camino aparecen fallos. La *mimesis* plantea una “recreación” de la naturaleza, que tiende hacia la perfección y la perfección humana está en la libertad. Los hombres libres son el ejemplo a seguir por adaptarse a este ideal. El problema es que los hombres verdaderamente libres son los hombres poderosos. Es un discurso que habla de valores y leyes pensadas para los poderosos.

La felicidad en ese esquema consiste en obedecer las leyes y Boal cuestiona esas leyes hechas por y para la clase en el poder, la cual es beneficiada por ellas. Critica que en la poética de Aristóteles la voluntad del héroe nos introduzca en la dimensión de la virtud o el vicio, que son los dos polos a los que puede llevar la consecuencia de una acción. Si no hay voluntad, no hay vicio ni virtud. El conocimiento de lo que se está haciendo o se está a punto de hacer, o las posibles consecuencias de lo que se hará, es característica de estos dos estados (vicio o virtud). La constancia es intrínseca al vicioso y al virtuoso, parte inherente de estas características.

En la tragedia, Aristóteles sitúa al héroe a través del *ethos*, que presenta dos aspectos: *ethos* y *dianoia*. Así, incuba la ideología de la clase dominante. El *ethos* es el acto mismo que realiza y *dianoia* el pensamiento que lo determina. El héroe es un personaje ejemplar a nivel social, perfecto en todo menos en un defecto que es el que desequilibra el

ethos de la sociedad. Este defecto se llama *harmatia*. Boal ubica la *harmatia* junto a la falla trágica o error trágico [1993: 150].

Pone dos ejemplos más contemporáneos a nosotros en *La dama de las camelias* y *Un enemigo del pueblo*. El *ethos* de la sociedad es cambiado en estas obras. Los protagonistas poseen el *ethos* de la sociedad y entonces todo son virtudes menos su única virtud real. Enamorarse, en *La dama de las camelias* es su *harmatia*, siendo la protagonista una prostituta y; ser honesto, en el caso del doctor Stockman en *El enemigo del pueblo*. En el caso de estas dos obras la única virtud de los personajes es su único vicio en sus respectivos universos cerrados. Lo censurable de cara al espectador es el *ethos* de esa sociedad.

El arma del poder que se establece entre héroe y espectador es la empatía. El espectador ve en el personaje a un ser humano con rasgos similares a los suyos, lo cual le hace empatizar a través de una relación emocional. Esto ocurre incluso si existe un choque entre los intereses entre el universo ficticio y el universo real de los espectadores. En esta empatía el espectador acompaña al héroe hasta el final y termina también empatizando con sus valores; así, el público es educado para obedecer el discurso oficial como lo ha obedecido el héroe [1974: 145].

El teatro se tiene que transmitir al pueblo para que este realice sus propios espectáculos, ya que para este teórico es una herramienta para hacer la revolución. Piensa que el acercamiento del teatro con la gente tiene que ser a través de los códigos que esta maneja, si no, se corre el riesgo de que no se sienta implicada con lo que ve. Los símbolos inadecuados ocasionan que el auditorio no conecte con el mensaje ya que dicho símbolo no significa nada para él [1974: 64].

En su “plan general para la conversión del espectador en actor”, se esquematizan diversos grados de participación del espectador a través de diversos ejercicios. Por ejemplo, en la *dramaturgia simultánea*, los espectadores “escriben” simultáneamente con el material que los actores representan; en el *teatro imagen*, los espectadores intervienen directamente “hablando” a través de las imágenes hechas con los cuerpos de los actores; en el *teatro foro*, los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan; en *el teatro como discurso*, se exponen formas sencillas donde el espectador-actor presenta

“espectáculos” según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones [1974: 37].

En este tipo de ejercicios teatrales una de las reglas es que el actor debe aceptar todo lo expuesto por el público sin censurarlo, realizándolo en escena. Propone una serie de estructuras teatrales para el *teatro del oprimido*:

1. Teatro periodístico.
2. Teatro invisible.
3. Teatro fotonovela.
4. Quiebra de represión.
5. Teatro-mito.
6. Teatro-juicio.
7. Rituales y máscaras.

Con estos formatos, el teórico brasileño busca desenmascarar la alienación que arrastra el espectador *oprimido* ante la superestructura impuesta por la burguesía, que le somete y le inculca valores donde es él quien termina siempre desfavorecido.

Propone un ejercicio interesante llamado “máscaras y rituales” donde analiza a los personajes en conjunto con el espectador para ver cómo se modifica nuestra percepción moral y ética de cada situación de la escena —y de la vida— cuando los personajes tienen una posición social distinta [1974: 62-63].¹

La experiencia de Boal en América Latina le permitió ver que al público popular no le agradaban los espectáculos cerrados. Le interesaba participar, dialogar, interrumpir la acción si algo le llamaba la atención. Le parece que la actitud del público popular permite y pide esta interacción con lo que sucede en escena, a diferencia de la educación burguesa, que impide dicho contacto.

Con el *teatro invisible* quiere ir más allá del *happening* de Kantor. En dicho *teatro invisible* el espectáculo se mete en un espacio físico real sin avisar a ningún “espectador” de que lo que está viendo se trata de teatro; el público cree que es una escena de la vida real. Introduce el espectáculo en espacios de la vida diaria del espectador, desarticulando los rituales cotidianos de este y obligándolo a implicarse en la realidad del instante. Supone

¹ Aquí resumimos el ejercicio: Un hombre se va a confesar ante un cura. Esto da juego para que los participantes que actúan tengan que plantearse las diferentes relaciones que se establecerían si el hombre fuera terrateniente y el cura campesino; si el cura fuera rico y el hombre campesino, etc.

que nuestros rituales cotidianos son mecanismos que permiten el contacto de un ser humano con otro porque establecen caminos previsibles:

Un ritual es todo sistema de acciones y reacciones predeterminadas [...] Las relaciones entre los humanos se procesan según acciones más o menos preestablecidas por las leyes, tradiciones, hábitos, costumbres, etc. [...] estos rituales son absolutamente necesarios y al mismo tiempo deben, continuamente, ser destruidos y sustituidos por otros a fin de que la relación entre los hombres pueda evolucionar. La actitud conservadora consiste en no desear ningún cambio de rituales; la actitud anarquista consiste en no desear ningún ritual [1975: 20-21].

Los rituales del teatro son tan complicados de percibir como los de la vida diaria. Por lo tanto, cree que es necesario hacer ostensibles dichos rituales ante el público a través de técnicas. De esta manera, el espectador puede ser capaz de reconocer la alienación del personaje a través de la empatía, despojándolo de la voluntad individual. En sus espectáculos, el espectador tiene responsabilidad sobre las acciones del actor-personaje. A continuación mencionamos algunas de sus técnicas para exponer el ritual de la vida diaria y el ritual del teatro [1974: 105-108]:

1. *Descomposición del ritual* [...] Se trata de la descomposición de un fenómeno en sus partes, del desmontaje del mecanismo a fin de que las partes de ese mecanismo se puedan ver en su independencia.
2. *Descomposición del tiempo*. Consiste en colocar las reacciones antes que las acciones [...] Se trata casi de sustraer la figura que determina un ritual y mantener la figura ritualizada desempeñando su función.
3. *Multiplificación de perspectivas ópticas*. Se reproduce, en distintas perspectivas ópticas, el mismo ritual [...]
4. *Aplicación de una escena de un ritual de otra*. Por ejemplo, al ritual amoroso se aplica el ritual señor-esclavo, el de capitalista-obrero [...]
5. *Repetición del ritual*. A un ritual se agrega, simultáneamente, otro que le sirva de parangón o que le agregue un sentido.
6. *Metamorfosis*. Un perro que se transforma en un soldado, etc.

Algunos de los conceptos anteriores son un desglose o análisis detallado de lo que Boal llama “máscara social”. Cada máscara social desarrolla rituales en función de sus relaciones diarias, esto conlleva una alienación que Boal ve necesario desenmascarar. Si se cambian las variantes de la infraestructura, la superestructura se verá afectada.

Es importante comprender que los hombres, básicamente iguales, se relacionan entre sí según estructuras desiguales (familia, trabajo, escuela, vecindario, etc.), determinadas básicamente, infraestructuralmente, por las relaciones de producción. Si cambian estas, en forma inexorable cambiarán todas las demás [1975: 109].

Para este fin, Boal plantea el teatro como un espacio donde la acción interpela al espectador para convertirse él mismo en actor. Las temáticas planteadas son foros de discusión sin conclusiones cerradas, donde la acción va siendo encauzada por el colectivo que asiste al espectáculo junto con los actores y sus circunstancias; estas son las que siempre determinan el espectáculo. “El espectáculo se hace para el espectador y no el espectador para el teatro: el espectador cambia, por lo tanto tendrá que cambiar también el espectáculo” [1975: 11].

3.2. Peter Brook (1925)

Para Peter Brook el espectáculo no puede desvincularse del pulso del mundo del cual emerge. Dicho espectáculo se relaciona con la cultura como un ente vivo, como fuerza regidora de la realidad cambiante en el individuo que asiste a la sala. Brook, cree que es pretencioso pensar que el teatro no pueda estar en consonancia incluso con los elementos más triviales:

Un teatro vivo que pretenda mantenerse tan aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse. Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean. En este sentido, el teatro es relatividad [2002: 15].

Para este director británico, hay verdades eternas pero se tienen que distinguir las variaciones de la cultura en la actividad dramática. Considera que para hablar de la condición humana hay dos vías: la inspiración y la visión honesta. La primera es incontrolable y por lo tanto huidiza al momento de analizarla, ya que pertenece al universo de la revelación; sin embargo, la segunda, es la vía de trabajo del artista ya que le exige honradez ante todo.

Brook no se dirige a un público tan específico como lo hace Augusto Boal —que hace un teatro para el pueblo— hablando del espectador proletario, pero ve la necesidad de analizar la realidad del mundo del espectador. Existen cuatro tipos de teatro: el *teatro mortal*, el *teatro sagrado*, el *teatro tosco* y el *teatro inmediato*; aunque a veces conviven todos en un mismo instante.

El *teatro mortal* es aquel que no va más allá del entretenimiento del momento y que no nos dice nada; lleno de fórmulas, pero curiosamente vivo. En contraste, el *teatro sagrado* tiene una serie de características y de sensaciones que es imprescindible repasar. El *teatro tosco* es un teatro más rudimentario, que se vale de lo que tiene a mano en cuanto a producción escénica y en cuanto a técnica actoral o dramaturgica. Este muchas veces es el que mantiene vivo al teatro.

Para buscar la sacralidad del espacio se deben tomar en cuenta las circunstancias que rodean al ser humano que asiste a la sala antes y durante la misma representación. Desafortunadamente las circunstancias solo se pueden razonar *a posteriori*, una vez terminada la función. Esto acarrea frustración al no poder ser repetidos los fenómenos. Cada representación tiene una vida y unas características irrepetibles. Es una conjugación de determinado público en determinada sala, en determinado tiempo histórico, con una puesta en escena de determinada obra que tenga determinado mensaje, con determinado actor, etc.; las ecuaciones pueden ser infinitas.

En el teatro se materializa ese lenguaje que no puede ser traducido en palabras, como lo apuntaba Artaud. Brook utiliza la paráfrasis teatro-de-lo-invisible-hecho-visible para hablar de *teatro sagrado*. Apoyándose en Artaud, Brook dice que este último:

Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga [2002: 67].

Vincula este espacio metafísico a las religiones, donde también se afirma que lo invisible siempre es visible a través de ellas; pero este director matiza que, a diferencia de ellas el teatro también brinda las herramientas para hacerlo visible [2002: 56].

Hace hincapié en la presencia de los ritos vivos en el universo del teatro. Le parece que el espectador acude al teatro en espera de que el artista se los proporcione. Este, en su búsqueda de dichos ritos, los retoma de otras épocas históricas pero tiende a adornarlos en lugar de buscar actualizaciones de su esencia.

El problema para la producción del rito en el teatro y en la vida es más profundo, porque buscamos su forma, pero en el fondo los motores nos permanecen confusos o inexistentes. Ya no sabemos qué celebrar, necesitamos la experiencia de algo que nos lleve

más allá de la monotonía cotidiana. Esa es la necesidad de fondo que quizás esté relacionada con algunos planteamientos de la posmodernidad.

Si bien Artaud decía más o menos lo mismo, para Brook el mismo vacío se le manifiesta a la gente en nuevas formas, o el mismo vacío paliado con *drogas* modernas. Considera que en el Teatro de la Crueldad el actor buscaba en la acción una proyección de algo que contuviera sus impulsos, jugando con una doble intención: esa acción sería el “recipiente y reflector” de ellos. Así, la acción se convierte en símbolo y permite compartir ese espacio actoral con el espectador [2002: 71].

Cree en el símbolo verdadero, que es contundente, mientras que un símbolo falso se cae por todos lados. La cualidad del símbolo es que crea ese universo de sentido que no se puede definir pero que se entiende a muchos niveles.

Ejemplifica con Samuel Beckett y lo distingue como el verdadero creador del símbolo. Opina que al ver dos hombres sentados en un árbol (*Esperando a Godot*), dos padres metidos en el cubo de basura (*Fin de partida*), un hombre grabando su voz en el magnetófono (*La última cinta de Krapp*), etc., el espectador mira los símbolos y sonrío, pero estas imágenes no se inmutan.

Es esta búsqueda de lo que es sagrado dentro de nosotros, la búsqueda de qué tipo de ceremonias significan algo para nosotros, donde ve un ejemplo valioso del *teatro del absurdo*:

El teatro del absurdo no buscaba lo irreal por buscarlo. Empleaba lo irreal para hacer ciertas exploraciones, ya que observaba la falta de verdad en nuestros intercambios cotidianos y la presencia de verdad en lo que parecía traído por los pelos [2002: 66-67].

Resulta imposible pedirle al símbolo que se explique a sí mismo, pero aun así, este nos llega. El símbolo tiene la extraña cualidad de generar la sensación de brindar significados personales. A través de un símbolo vivo parece que se generara una doble sensación: entrever aquello invisible por una parte, y saber que no se podrá ver más de ese espacio [2002: 74].

En el teatro la vía para captar lo invisible es la creación de estos símbolos. Sin embargo, advierte que no debemos perder el sentido común y desvincularnos del público porque esa es la manera de romper la “fe del espectador”. La invisibilidad de lo sagrado no

se puede captar del todo, solo fragmentos, instantes, pero, sin embargo éstos evocan un universo más amplio, igualmente no verbalizable [2002: 79].

En las épocas en las que el teatro pierde su sentido y su relación con el público —e incluso su razón de ser—, se niega a morir; y es a través del *teatro tosco* que recupera su vitalidad. Mientras el teatro burgués trata de imponer unos valores que tienden a anquilosarse, el *teatro tosco* mantiene esa conexión con la gente a pesar de sus escasos recursos. A este teatro le falta estilo, pero lo compensa y trasciende a través de su carácter revolucionario y su pulso directo con el ánimo del público. Todo lo que surge en él es un arma que reinventa una y otra vez el instante [2002: 85].

Se presenta un fenómeno interesante en el concepto de *teatro tosco* de Brook. Acusa *a priori* la carencia de convenciones y da la impresión de no fijar límites, pero en el momento de la representación los adquiere; todo está presente, incluso, paradójicamente, un estilo. Permite y exige una improvisación constante. A través de esta “suciedad” de la que se vale en sus procesos, consigue una cierta liberación y, de algún modo, una catarsis. Con todas sus limitaciones, despierta una especie de magia que le vuelve a dar sentido y necesidad al hecho de ver teatro. Lo define como un teatro basado en la diversión, aunque esta diversión por la diversión queda incompleta:

Para lograrlo hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Solo entonces podemos comenzar [2002: 92].

En *El espacio vacío*, escrito en 1968, se dice que aparecen nuevos vicios y encasillamientos que constriñen al teatro. Ya no vivimos la época en la que la palabra es la monopolizadora del hecho escénico como a finales del siglo XIX, pero:

En las nuevas piezas que se proponen imitar la realidad se acentúa más lo imitativo que lo real; en las que exploran caracteres, rara vez se pasa de personajes tópicos; si lo que ofrecen es argumento lo llevan a extremos atractivos; incluso si lo que desean evocar es un ambiente elevado, se contentan por lo general con la calidad general de la frase bien construida; si persiguen la crítica social, rara vez tocan el meollo del problema; si pretenden hacer reír, emplean medios muy gastados [2002: 41].

Cree en la riqueza idiosincrática de los miembros que participan en un espectáculo pero considera que para lograr la cohesión es necesario el autor. Son conocidos sus elencos multiétnicos con los que realiza giras por todo el mundo. El conflicto del teatro nace de la

imposibilidad de abarcarlo todo, pero de la pretensión de poder hacerlo. El dramaturgo tiene la parte inicial de esa responsabilidad.

El autor solo puede captar un fragmento del mundo y es consciente de ello. Sin embargo, cree que esa minúscula unidad logra un símbolo por él creado que intuitivamente sugiere el resto; su realidad la considera la Realidad. Este posicionamiento no permite una dialéctica y este problema hace de los textos dramáticos estructuras cerradas y, por ende, muertas.

A los escenógrafos les pasa un poco lo mismo. Tendrían que evolucionar a la par que el director y no dejar por concluido el trabajo al entregar los bocetos, porque todo tiene que estar supeditado a constantes cambios [2002: 136].

El actor, por su parte, tiene una limitación; los rasgos espontáneos que aparecen en él durante los ensayos y que tanto nos sorprenden tienen su caducidad, dejan de sorprendernos conforme pasa el tiempo.

Volviendo al dramaturgo, es este aislamiento en su propio mundo el que lo desvincula de las conexiones con lo que llama “eslabones perdidos”, donde se establecen las relaciones entre todos los elementos del espectáculo. Considera que Shakespeare lo consiguió, logró unir los acontecimientos del mundo exterior con los interiores de sus personajes. Piensa que Shakespeare nunca te deja en lo más alto, que vuelve a lo mundano constantemente y que Grotowski busca lo mismo [2002: 46].

La concepción del espectáculo debería tomar en cuenta la complejidad del todo en cada fase de su creación. El autor abre la obra si toma en cuenta que hay aspectos que serán enriquecidos por otras circunstancias tanto propias del ámbito escénico, así como sociológicas en cuanto al espectador. Esto requiere una cuota de objetividad, o, si se quiere, de humildad, reconociendo su incapacidad por captar el todo a partir de sí mismo. Con estas reflexiones, prepara el terreno para entrar en lo que será su propuesta de *teatro sagrado* contrapuesto al que él denomina *teatro mortal*.

Todo surge de un acto mínimo impulsor. Esa energía de la puesta en escena se asoma en una cantidad muy pequeña que no se puede amplificar. Esto en los niños se da de manera natural, pero en el adulto ese efecto interior tiene que sistematizarse a través de una doble vía: una conmoción interior ayudada de un estímulo externo.

En cuanto al actor, sus reflexiones acerca de los seres humanos suelen ser proyecciones personales. La espontaneidad actoral en realidad son repeticiones comprobadas muchas veces [2002: 150]. Esto se podría ver en los ejercicios y espectáculos de improvisación donde pronto aparecen una y otra vez los mismos recursos.

La finalidad de los ejercicios tipo improvisación es conseguir que los actores se incorporen al momento en el que un actor específico encuentra algo inesperado y auténtico y que los demás deberían adaptarse a este, respondiendo al mismo nivel. La improvisación planteada por Brook en este caso, busca romper la automatización y los lugares comunes o clichés dados, por ser alimentados por lugares comunes de la vida, que es de donde aprende el actor, y que se encaminan, sin querer, hacia un teatro mortal [2002: 154-155].

El arte actoral tiene sus principios en un material altamente voluble y traicionero. “Se le pide al actor que se comprometa por completo y al mismo tiempo que se distancie: desapego sin desapego. Ha de ser sincero e insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir con verdad” [2002: 157].

En cuanto a la dirección escénica, el director se descubre dependiente de materiales de índole variada; no puede cerrarse a una sola fuente. Su trabajo no tiene la urgencia de resolver su arte en el tiempo como el actor, pero también está rodeado de contradicciones: ser consciente y sensible al tiempo interno de la puesta en escena, llegar a conclusiones de la obra que trabaja y después desecharlas y descubrir cosas nuevas:

El director descubre que constantemente se necesitan nuevos medios, que cualquier técnica es aprovechable, que ninguna técnica lo abarca todo. Comprende que debe seguir el principio natural de rotación de cultivo; que, explicación, lógica, improvisación, inspiración, son métodos que se sacan rápidamente y que han de moverse del uno al otro. Sabe que pensamiento, emoción y cuerpo no pueden separarse, pero comprende que a menudo debe realizarse una fingida separación [2002: 167].

3.3. Jerzy Grotowski (1933)

El director polaco Jerzy Grotowski desnuda la escena en sus componentes mínimos más expresivos, alejándola del influjo de todo aquello que le proporcione adorno fuera de la teatralidad. Piensa que saturarla de recursos de producción radica de la obsesión por

asemejarse al cine y a la televisión, donde la guerra está perdida de antemano. Es en el “teatro rico” (el teatro de las grandes producciones) y su búsqueda de una espectacularidad vacía donde encontramos el origen de dicha pretensión. Es condición del “teatro rico” buscar la complicidad de otras disciplinas para lograr un hermoso ropaje sin médula donde el teatro se vuelve cleptómano de otras disciplinas [1974: 13].

En contraposición, plantea un “teatro pobre” donde la relación principal entre el espectador y el espectáculo es el actor. Elimina maquillajes, narices postizas, botargas. Explora incluso recursos actorales como técnicas de producción; nos llega a hablar de una forma de iluminación indirecta del actor sobre otro actor, lo llama “fuente de iluminación artificial”. Trabaja con el actor tan solo con su cuerpo, sin artificios. Al texto lo considera vivo solo en el momento en el que el actor le da vida.

Experimenta con el espacio para romper los roles tradicionales, aunque dice que el espacio, al disponer de determinadas formas, simplemente inicia las condiciones de experimentación, de laboratorio, y que este no es el último paso para romper la línea que diferencia el auditorio del escenario. Por ejemplo, el director polaco prescinde de la planta tradicional “escenario-público” y construye un escenario distinto para actores y público:

Así se logra una variedad infinita entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores [...] o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción [...] o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos [...] Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo, mediante un alto corral del que solo sobresalgan sus cabezas [...] Desde esta perspectiva miran a los actores como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring [...] o el salón entero es utilizado como un lugar concreto [1974: 15].

Por otra parte, los espectadores también llegan a adquirir roles y personajes en los montajes de Grotowski. No solamente se les resignifica como elementos escenográficos, sino como personajes:

En nuestros espectáculos instauramos diferentes tipos de relaciones entre el actor y los espectadores. En *Fausto*, los espectadores son huéspedes; en el *Príncipe Constante*, son mirones [1971: 78].

La relación entre actor y espectador es en sí el teatro. Sin menospreciar el valor del texto le asigna a la relación espectador-actor la verdadera generación del hecho escénico:

Podemos, pues, definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador. Lo demás es suplemento, tal vez necesario, pero suplemento. No es casual que nuestro trabajo evolucione de un teatro de grandes medios, un teatro rico, en el que las artes plásticas, la luz y la música son utilizadas sin límites, a un teatro pobre, ascético, en el que nada queda a no ser el actor y el espectador [...] [1971: 53]

El director polaco inicia un trabajo de recuperación del mito, que para él, es un modelo que marca tendencias y comportamientos en un grupo social. En sus orígenes, el teatro estaba vinculado a él y tenía la función de liberar la “energía espiritual” del grupo. En nuestros tiempos, sin embargo, piensa que para el espectador enfrentarse a un mito es un asunto intelectual más allá de las creencias del grupo y no obstante este sigue estando activo en sus profundidades psíquicas.

La mayor dificultad para un profesional del teatro radica en detectar el vértice donde pueden confluir las fuerzas del mito en una sociedad de individuos que parecen tener sus propios paradigmas espirituales profundamente escondidos detrás de sus máscaras vitales. Señala que se presenta la dificultad de decidir cuál es el tipo de *choque* que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que oculta la máscara vital. La identificación del grupo con el mito —la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal— es virtualmente imposible hoy en día [1974: 17,18].

Si recordamos más arriba, cuando Augusto Boal habla de la máscara social como el resultado de la alineación a nivel social, su trabajo se centraba en desmontarla, pero siempre en función de restablecer las relaciones entre los hombres. Para Grotowski, la máscara vital parece simplemente ser el bloqueo por el cual el ser humano cubre sus impulsos espirituales [1974: 17].

El teatro proporciona al espectador un elemento para reactivar la vitalidad del mito: el actor. Para tocar las profundidades psíquicas del espectador, la fórmula de identificación o empatía no es operativa; se debe buscar la confrontación con el mito a través de la presencia actoral. A través de este, el espectador entra en contacto con la percepción del organismo humano a pesar de que cada quién tenga un sistema personal de creencias que ya no se comparte a nivel grupal. La existencia del actor en escena encarna el mito por sí mismo. Allí, el mito deja de volverse una reflexión, nos vinculamos a él a través del organismo vivo del actor:

[...] aunque se haya perdido “un cielo común” de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Solo el mito —encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo— puede funcionar como tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común [1974: 18].

Plantea dos tipos de actor: el actor santificado en contraposición al actor cortesano. Pondera el sentido del sacrificio en escena y los símbolos escénicos que busca van en torno a dicho sacrificio. El espectador vivifica un sacrificio a través del cuerpo y alma llevados a su límite por parte del actor. El actor ya no se convierte en un mensajero o portador de un texto sino en una víctima propiciatoria. Grotowski habla de la auto-penetración como el auto-infligimiento del sacrificio, que es la forma en la que ve al actor santificado [1974: 29].

El actor santificado es entregado a las disposiciones de director, escenógrafo y autor. Ofrenda su cuerpo para generar signos que el espectador completará. Se sacrificará en función de él. El espectador necesita de esa ofrenda para terminar el proceso de decodificación a través del reconocimiento de dicho sacrificio:

Si el actor efectúa públicamente una provocación a los otros hombres en la medida que se provoca a sí mismo, si por un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles, el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días, permite entonces al espectador hacer otro tanto. Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda. De algún modo repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad [1971: 54].

La diferencia entre el actor santificado y el actor cortesano radica en la idea de oficio. Mientras en uno sus recursos en realidad son una acumulación de clichés, en el otro es el trabajo diario contra sus resistencias en función del teatro que realizará, el que lo sublima [1971: 55].

Es muy importante el entrenamiento; no cree en recetas. El teatro es una constante experimentación y las conclusiones a las que se llega no pueden ser generalizadas, son útiles solo para ciertas circunstancias del trabajo. A través del entrenamiento el actor descubre asociaciones. Estas asociaciones le conectan a la memoria del cuerpo, a los recuerdos del cuerpo, que no pueden analizarse intelectualmente. El cuerpo reacciona

físicamente al asociar y esa reacción se convierte en un símbolo vivo para el espectador [1974: 185].

En el trabajo grotowskiano, el actor tiene que volcar su ser en función de la creatividad y generar un oficio para alejarse del diletantismo. Todo su aparato psíquico y emocional tiene que estar en función de los diversos códigos que establezcan el teatro que está realizando. Es un arte que se realiza en colectivo, con otros compañeros, y requiere un nivel de concentración y dedicación absolutas. La espontaneidad misma es consecuencia de la disciplina y del trabajo:

La creatividad, especialmente cuando está implicada la interpretación, supone una sinceridad ilimitada, perfectamente disciplinada también, o lo que es lo mismo, articulada por medio de signos. [...] Y como el material del actor es su propio cuerpo, ello le arrastraría a obedecer, a plegarse, a responder pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existieran durante el momento de la creación. Es decir, no debe ofrecer la menor resistencia. Espontaneidad y disciplina son los aspectos básicos del trabajo de un actor y requieren un equilibrio metódico [1971: 45].

En los últimos años de su vida, Grotowski estableció su Teatro Laboratorio, en Pontedera, Italia. Según Thomas Richards [2005], asistente de Grotowski y director del Workcenter of Jerzy Grotowski, después de la muerte de este, el trabajo realizado en dicho centro estaba enfocado a la experimentación constante del actor sobre premisas definidas. Según indicaciones del propio Grotowski, todo se tenía que manifestar en acciones físicas. Estas eran la traducción de una serie de codificaciones emocionales y simbólicas. El actor tenía que hacerse de un oficio. Cuando se era joven, la energía y frescura contrapesaban la falta de oficio pero conforme los años se acumulaban en el actor, el público era más demandante de dicho oficio.

La insistencia en las acciones físicas nos remite a la última etapa de Stanislavski donde el maestro ruso también insistía en que las acciones físicas tenían que ser el foco traductor de cualquier energía, cualquier texto, símbolo o signo. Como transmisoras de signos y de emociones, pero sobretodo de energía y de un desarrollo, las acciones físicas terminan agotándose, caducan, por así decirlo, y es el oficio del actor el que renueva su semántica. La forma grotowskiana para que dichas acciones no mueran es el contacto permanente con el compañero de escena. Esto nos acerca mucho a la improvisación, donde

la renovación de acontecimientos en una situación entre actores permite que se renueve la acción. Nos dice Richards que:

Esta adaptación al compañero dentro de una línea de acciones fijada con anterioridad es lo que Stanislavski y Grotowski consideraban la verdadera espontaneidad. La espontaneidad de alto nivel puede llegar *solo dentro de una pieza que esté estructurada*. En ese momento, los actores pueden encontrar libertad dentro de su estructura, libertad no para cambiar su línea de acciones sino para reaccionar adaptándose sutilmente el uno al otro (y en relación a todo lo que los rodea) manteniendo las mismas intenciones y la misma *línea de acciones*. Se trata, entonces, de un tipo de improvisación sutil en el que la estructura debe estar bien tensada y, por supuesto, perfectamente memorizada. Grotowski afirmaba: “La espontaneidad es imposible sin estructura [2005: 138].

Como se habrá podido apreciar, muchos de los planteamientos de Grotowski parecen la materialización de las propuestas de ritualidad de Artaud. El director polaco sistematiza técnicas y herramientas para buscar una cierta sacralidad en escena, en dirección a involucrar al público con el hecho teatral. La escena, de cara al público, se emplaza como el espacio donde el espectador también es participe del “sacrificio” del actor. La espontaneidad surge como una última consecuencia de la anulación de las resistencias del actor a través del trabajo. En este sentido, la espontaneidad es la liberación, la sensación de frescura ante el trabajo. Una vez explorado todo a través del exhausto cuerpo del actor, parece que en la teoría de Grotowski, surge esta espontaneidad.

3.4. Eugenio Barba (1936)

El teatro del italiano Eugenio Barba propone una antropología teatral, es decir, una revisión de las tradiciones teatrales en todo el mundo para establecer símbolos universales, activos para cualquier público, independientemente de su cultura.

Observa que en todas las tradiciones hay un dinamismo escénico que juega con una serie de tensiones que le dan vida a la escena. Por ejemplo, la forma de andar de un actor no es la cotidiana, siempre hay una serie de fuerzas que permiten al cuerpo una tensión dinámica. La carencia de este equilibrio precario anula la sensación de vida en el actor [1988: 69].

Con Barba entramos en la dimensión de una dramaturgia escénica, donde varios de sus lenguajes pueden ser vistos como dramaturgias individuales. El texto aparece como un

tejido que entrelaza todos los componentes del espectáculo, pero la revisión del espectáculo comprende aspectos que se inscriben solo en el momento de la representación [1988: 51].

Como veremos más adelante, esto nos lleva al *texto performativo*, que es el resultado de la representación y que se podría decir que es la minuta de lo que ha pasado en escena incluyendo la presencia del público. Barba habla de la posición del *texto performativo* y del texto escrito, compuesto preliminarmente. Ambos reflejan la oposición entre teatro tradicional y nuevo teatro. Sin embargo, cree que presentan una complementariedad, una oposición dialéctica.

Si centramos el espectáculo exclusivamente en el texto escrito corremos el riesgo de supeditar el todo a la linealidad de la lengua, perdiendo así las acciones o situaciones que ocurren simultáneamente. La serie de signos que van apareciendo en el espectáculo no pueden ser repetidos porque pertenecen a un espacio-tiempo definitivo y terminado que no puede registrar la escritura. Por lo tanto, si todo el montaje sigue exclusivamente el texto escrito está ignorando otros lenguajes presentes en el momento de la representación. Barba señala que ni siquiera el video grabado consigue registrar el *texto performativo*, tan solo una pequeña parte.

La idea es que el texto dramático contemple la aparición de un *texto performativo* desde su concepción. Tenemos dos tipos de tramas que ve Barba: la trama por concatenación y la trama por simultaneidad; cada una con sus respectivos riesgos y virtudes. En la primera se cae en la pasividad de una línea recta por ser algo predecible en su estructura; en el caso de la trama simultánea se corre el riesgo de entrar en la arbitrariedad y en el caos [1988: 54].

Este tipo de tramas simplemente son las vías por las cuales el espectador atiende al espectáculo. La forma en la que el espectador recibe la acción gira en torno a valorar esa acción en cuanto a los acontecimientos que la rodean; también le despierta la pregunta sobre lo que sucederá a continuación. La atención del espectador se debe asemejar a la del actor en cuanto a su “tridimensionalidad con dialéctica propia, equivalente a la dialéctica de la vida” [1988: 55].

En esta dialéctica, se plantea lo que él llama “principio de omisión”. Por omisión se hace patente un objeto o, incluso, un personaje a través de una síntesis. Se presentan

fragmentos del todo y las ausencias son completadas por el espectador precisamente a través de la síntesis [1988: 213]. Esta síntesis es un compendio de fragmentos de materiales recompuestos de la vida cotidiana que generan un *equivalente* con respecto a sus fuentes reales. Es así que la dramaturgia tiene que ser un trabajo sobre las acciones que habrá después en el espectáculo a partir de una serie de materiales sintetizados y por sintetizar. El texto debe generar un material que contemple que será convertido en *texto performativo*, hijo de las circunstancias de la representación [1988: 144].

El actor extrae material que surge de la vida cotidiana de manera espontánea, recomponiéndolo en situaciones escénicas; así, busca lograr eficacia y organicidad. De esta manera puede llegar también de manera orgánica al espectador. Esta reelaboración del mundo real nos lleva, como espectadores, a un conocimiento tácito de los símbolos escénicos, que nos introduce en un universo equivalente a lo sagrado.

Barba da una propuesta metodológica concreta para aquel “espacio sagrado” donde el espectador es llevado a tocar las fuerzas psíquicas profundas. El lenguaje emerge en el espectador; es él quien completa la síntesis a través del arte; es “el equilibrio entre aquello que sabemos y aquello que sabemos sin saberlo, nuestro conocimiento tácito”:

Para el actor entrenado, el comportamiento escénico es tan “espontáneo” como el cotidiano. Es el resultado de una espontaneidad reelaborada. El propósito de esta “reelaboración de la espontaneidad” es la capacidad de llevar a cabo con decisión acciones que resulten orgánicas y eficaces a los sentidos del espectador [2001: 9].

Como fuente de esta búsqueda de elementos sintéticos que deben ser completados a nivel orgánico, el actor busca la extracción de esa espontaneidad que después será reelaborada en el trabajo escénico. El actor toma los elementos de su cultura combinándolos con su propio universo interior.

Las dos vías de las que se vale el actor son la “aculturación” y la “inculturación”. Por medio de ellas, estos “fragmentos” de espontaneidad se mueven a través del conocimiento verbalizable y se combinan con el “saber profundo implícito y orgánico del actor” [2001: 10].

Cuando se vale de la aculturación, el actor retoma material sobre las acciones de los seres humanos que lo rodean a través de su comportamiento cotidiano para después reelaborarlo en su trabajo escénico. Sin embargo, en las primeras fases de este trabajo del

actor, la tendencia es frecuentemente imitativa. La reelaboración posteriormente, llega a un punto en que se vuelve prácticamente irreconocible. Una vez logrado esto, Barba nos habla de una serie de códigos reestructurados que permiten combinar e improvisar más libremente.

El otro camino para reelaborar la espontaneidad es la “inculturación”. Es meramente imitativa del comportamiento cotidiano pero requiere saber captar la atención del espectador. Según este director, debe haber un equilibrio entre ambas vías. Así se logra una nitidez al momento de presentar las síntesis de los modelos en los que se basa el trabajo actoral, añadiendo su impronta personal. Para Barba, el valor de un maestro consiste en llevar al alumno por estos dos caminos, simultáneamente.

Al momento de confrontar la escena, ese trabajo actoral entra en contacto con los personajes moviéndose en historias específicas puestas en escena. Para Barba, ya allí en escena, son los personajes los que accionan el proceso de aculturación del trabajo del actor:

Los personajes son *presencias potenciales* transmitidas por los textos, por los diálogos o monólogos, por las acciones fijadas de una vez y para siempre, por los pensamientos, juicios y emociones tal como se pueden deducir o imaginar a partir de lo que es dicho o hecho [1988: 12].

Pondera la presencia de un maestro para poder equilibrar estas funciones en el actor. Pero esa visión de maestro está más vinculada a la idea de gurú; una persona que asume la responsabilidad sobre el alumno a distintos niveles. La manera de escoger maestro es doble: maestro y alumno se escogen mutuamente. El maestro guía al alumno y lo adopta como hijo y se asume padre. Llevan un proceso de conocimiento mutuo, durante un periodo, donde conocen sus fuerzas y debilidades.

El lugar que ocupaban los gurús lo están adoptando actualmente los profesores. Sin embargo, Barba está un poco en contra de las escuelas en tanto que centros de recetas y reproducción, así como de la búsqueda personal a través de la generación de ambientes.

Detrás del mito de la espontaneidad hay una “no aceptación” de nosotros mismos. Se cree comúnmente que cuando se es espontáneo se reacciona como uno “realmente es”. Esto significa que negamos nuestra parte social del día a día, atribuyéndole una imposición que nos impide mostrar nuestra verdadera esencia. Entonces, la espontaneidad nos parece algo extra cotidiano en nuestro ser que se muestra opuestamente a lo que somos:

Pero en la raíz del término “espontaneidad” se encuentra implícito el concepto de libre elección. El problema de la espontaneidad concierne tanto a la libertad como a la seguridad: la libertad de escoger frente a distintas alternativas sin estar obligados a la elección impuesta por el exterior; la seguridad de ser capaces de realizar lo que se ha escogido, sin tropezar con bloqueos materiales o psíquicos, sin encontrarse impedidos por una falta de conocimientos técnicos o por el miedo, por ejemplo, de lo que los otros dirán sobre nosotros. La espontaneidad no es algo que se oponga al “virtuosismo”, es algo que viene después [1988: 137-138].

No obstante, detrás de esa espontaneidad hay una serie de reglas que permiten su presencia; son esas reglas las que tenemos que definir; reglas, que no leyes, para este juego privado de construir caminos personales donde la espontaneidad nos lleve a improvisaciones —construcciones más complejas— en la creación dramática. Sin embargo, el tipo de espontaneidad a la que se refiere Barba es más bien una sensación de espontaneidad que se debe transmitir al público, y es el siguiente paso una vez que se ha integrado la técnica al actor.

--0--

En el capítulo anterior se expusieron brevemente las líneas de trabajo de cuatro directores emblemáticos de la escena de la segunda mitad del siglo XX. Dichos directores fueron seleccionados porque, de manera o indirecta apuntalan un trabajo que expone la necesidad de generar un lenguaje que involucre al público con el espectáculo. Sus vías pueden ser distintas; ya sea directamente a través de la improvisación como lo hace Boal, de la sacralización del espacio, como lo hace Brook, de la significación a través del cuerpo del actor, como explora Barba o de la reducción de la escenografía a grado casi cero y la incorporación del público como elemento escénico, como lo prueba Grotowski.

Haciendo un resumen, podríamos decir que Augusto Boal recupera el teatro como herramienta de concienciación política como Brecht. Su argumentación para explorar nuevas vías del teatro se basa en que piensa que el teatro ha seguido la presencia de la poética de Aristóteles y este planteaba una estructura dramática que favorecía al poder y controlaba a las clases bajas de la sociedad. Para ello, Boal se vale de múltiples ejercicios y propuestas teatrales donde el actor tiene que improvisar con el público y este último se tiene que comprometer dando opiniones sobre los conflictos que se le presentan.

Con Peter Brook hemos revisado la potencialidad del espacio y la manera en la que suele visionarse en la escena contemporánea. Su finalidad, al describirnos un teatro mortal, un teatro tosco y finalmente un teatro sagrado nos permiten discernir que cada uno de estos canales requiere herramientas específicas de presentación y tiene objetivos distintos. Para la creación de lo sagrado Brook abre el camino a ese “arte de lo invisible hecho visible” a donde solo es posible acceder a través de signos compartidos y generados entre público y escena. La espontaneidad –o su búsqueda, aquí tienen cabida en función del tipo de teatro que se produzca.

Grotowski abrió el teatro a la posibilidad de que el cuerpo del actor y el mismo cuerpo del espectador fueran los narradores de la historia, dejando que el signo y el símbolo se manifestaran a través de la propia anatomía. Con el “teatro pobre” se acepta el cuerpo como la principal máquina generadora de sentido en el teatro. El actor se vuelve, de algún modo, dramaturgo de un lenguaje de signos corporales fundidos con los ritmos de la obra y de sus compañeros de escena. Grotowski investiga la ubicación del público y no solo rompe la cuarta pared sino que utiliza al público como escenografía e incluso *attrezzo*, lo cual estimula todavía más el trabajo del actor con el cuerpo humano.

Barba nos lleva a todos los rincones del mundo para encontrar voces comunes. El actor también es su máquina de traducción. Utiliza la improvisación para la creación actoral. Ve en ella una fuente de investigación del actor. De cara al público, el actor se convierte en un guía para llevar al espectador a estados más interiores. Explora lenguajes primarios que estén más allá del habla.

Capítulo 4

Construyendo espectáculos y textos a través de improvisaciones

Si bien con los directores del capítulo anterior vemos el interés por redefinir espacio, convenciones, objetivos sociales y trabajo del actor, ahora entraremos a una parte donde centramos más el objetivo en la improvisación como personaje central de la creación de un espectáculo, ya sea como herramienta de ensayo y creación de texto, o bien, como fuente principal del espectáculo. Esto con el fin de acercarnos poco a poco a percibir herramientas empáticas de cara a trasladar ese trabajo escénico a su contraparte: un trabajo de escritorio.

Empezaremos con Els Joglars por ser una compañía teatral cercana y con presencia en la escena internacional sobretodo de las décadas de 1960 a 1990. El trabajo escénico y dramático que Els Joglars realizan a través de la improvisación los convierten en idóneos para recuperar elementos hacia la creación autoral.

Con las compañías americanas de improvisación hacemos una revisión histórica de la improvisación como espectáculo pero, sobre todo, se podrán ver todas las posibilidades de género y formato que puede dar este tipo de herramienta, además de las múltiples posibilidades en las que el público puede participar e involucrarse con el espectáculo.

4.1. Els Joglars (1962)

Según nos dice Joan Abellán la compañía catalana de teatro Els Joglars elabora la dramaturgia de sus espectáculos a través de improvisaciones y conversaciones. Cuenta con un equipo técnico y creativo de profesionales donde todos participan en la elaboración de las mismas. El iluminador, el escenógrafo, el director y los actores improvisan a partir de una idea base que va delineando el montaje tanto en su estética como en su puesta en escena:

Es aquest “material referencial” allò que varia substancialment en cada nou projecte, no pel que fa només al tema sinó també per la diversitat de maneres d’establir-lo [2002: 10].

Después, se hacen investigaciones a nivel documental. El material referencial determina la vida que adquirirá el trabajo. El método de trabajo también se va definiendo a medida que se va realizando el montaje. La idea inicial para las improvisaciones nace muchas veces de las noticias del periódico o quizás de un juego denominado el “Métode Fabra”, que consiste en abrir una página del diccionario de Pompeu Fabra, y escoger una palabra al azar. A partir de esa palabra se comienza una improvisación.

Las vías por las que se mueve dicha improvisación varían, desde la invención de informes científicos o clínicos hasta la escenificación hipotética de lo que será el montaje final. Esto es válido para improvisar tanto desde perfiles objetivos hasta perfiles más míticos.

Sin embargo, Albert Boadella, fundador del grupo, asume que al trabajar con improvisaciones se corren riesgos:

El peligro de los materiales de las improvisaciones es la dispersión. Se puede crear mucho material inconexo que se acumula pero no se estructura. Es necesario establecer unos límites para no perderse. Es un error que cometen muchos grupos que trabajan con las improvisaciones [...] [2002: 10].

Albert Boadella, es el que moldea los procesos de trabajo y los objetivos que van surgiendo en el proceso de montaje. Va reorientando este cuando se logran objetivos en la improvisación. De acuerdo a una idea articular, la línea del espectáculo se va consolidando con la supervisión de Boadella en todos sus aspectos plásticos, ideológicos y escénicos.

En esta dinámica de dirección, él se adapta a lo que va surgiendo en las improvisaciones. Asimismo, utiliza el vídeo como material de registro de las improvisaciones, lo cual le permite asentar la dramaturgia ya en privado, según nos dice Abellán:

El mètode de treball d'Albert Boadella és, doncs, un canemàs prou elàstic que s'adapta a la dinàmica propia de cada procés i que va introduint les tècniques necessaries: el vídeo [...] com a eina estrictament mecànica del dramaturg: "El vídeo serveix de memòria de l'espectacle, sobretot per cosir escenes, sense que estiguin els actors al davant, per provar si funcionen juntes [...] [2002: 10].

Las improvisaciones le proporcionan motores de los que se sirve para seguir improvisando aun más sobre los hallazgos que estas aportan. Es un proceso de retroalimentación entre espectáculo y director-dramaturgo. Así, el director reactiva con elementos técnicos las improvisaciones que, a su vez, le permiten relanzar su propia imaginación hacia objetivos determinados. Abellán transcribe algunos comentarios de Boadella con respecto al montaje *El Joc*:

[...] per començar no volia veure els actors asseguts a les cadires, necessitava que la materia de treball estigués en continu moviment, creant climes sonors i rítmics, que poguessin induir-me a possibles manipulacions [2002: 49].

Hay una intención lúdica en su propuesta, pero también desea convertir al espectador en una especie de director, con quien comparte sus herramientas de elaboración del espectáculo. Así es como el proceso de montaje no acaba, es completado y reordenado en cada función:

Quan els personatges estan construïts –declara Boadella- em deixo dur per una certa simfonia de moviments, situacions, paraules, visions, escenes i em llanço cap aquesta simfonia per intentar ordenar-la, perquè aquest desordre no està només en mi sino en els actors [...] aquesta ordenació que suposa l'acabament de l'espectacle preten lliurar-lo als espectadors amb la intenció que tornin a desordenar-lo. M'agradaria que el mateix plaer que els actor i jo hem sentit, el tornés a sentir l'espectador en reordenar l'espectacle, per la seva banda [2002:12].

Boadella pone también al espacio a improvisar. En el montaje de *El joc*, durante las improvisaciones, se dio cuenta de que el suelo plano anulaba el juego que se estaba estableciendo entre ellos y decidió inclinar la tarima al 25%.

La escenografía es vista desde la concepción dramaturgica en función de las posibilidades actorales que le puede brindar. Iago Pericot, uno de los escenógrafos de Els Joglars, realizó una propuesta en el montaje *Mary d'Ous*, donde la escenografía es la que improvisa y los actores reaccionan frente a ella.

Consistía en un cubo que podía ser ubicado en cualquier parte del escenario. En él jugaba lo vacío y lo lleno, el dentro y el afuera. El elemento escenográfico improvisa, no se sabe qué función tendrá ubicado de tal manera, en determinado sitio; crea lenguajes al desplazarse; va dejando signos por el camino. Se viaja de lo abstracto a lo concreto. El cubo se va convirtiendo en algo.

Con el comportamiento impredecible de este cubo escenográfico se podría ejemplificar el concepto del texto performativo resultante de cada representación. Los medios de registro (audiovisual o mecanográfico) no alcanzarían a registrar el total de la escritura performativa. Eugenio Barba y Richard Schechner mencionan la limitación de los medios videográficos para registrar un *texto performativo*.

Los mensajes se filtran a través del humor en los espectáculos de Els Joglars. Entienden el “efecto de distanciamiento” a través de este. El humor tiene un carácter anárquico y la seriedad es el estilo de la narrativa oficial. Proponen obras muy graciosas y muy plásticas, muy estéticas y con fuerte trasfondo de crítica política y social de carácter mordaz:

L'humor es la principal via de distanciament que Albert Boadella fa servir per reafirmar la seva implicació i proposar a l'espectador una actitud igualment activa: cómplice [2002:16].

Se acoge al género dramático planteándolo con claridad en sus construcciones dramáticas. Cree en él en una época en la que se está abandonando la cultura del género. Lo hace con la finalidad de que el tema llegue de una manera precisa al espectador. En esta defensa del género basa la relación entre escena y público. Aunque saque casi todo de la improvisación, todo el material va siendo orientado hacia un género específico.

Boadella llama antitragedia a su sistema de trabajo con el que genera las improvisaciones. Si en la tragedia son las fuerzas superiores las que condicionan al hombre, en la antitragedia:

[...] no hi ha forces concatenants de la acció ni fora d'ella [...] Nosaltres partim de la situació i es d'ella que surten els personatges [...] és com la cèl·lula del cos del nostre espectacle [...] Nosaltres creem la situació i de ella surten els personatges [...] Normalment la nostra obra neix d'una situació qualsevol —no es la primera ni la darrera, ni la del mig, pot ser qualsevol— i es va conglomerant al voltant d'aquesta situació germinal [2002:19].

Els Joglars siempre están pendientes de no pisar un mismo territorio de un espectáculo a otro. La estructura del montaje *Mary d'Ous* (1972) adopta la estructura convencional de exposición, nudo y desenlace. La tendencia documentalista de este grupo teatral la inicia el montaje *Alias Serrallonga* (1974). Para este montaje, después de las improvisaciones “libres”, Els Joglars se dedicaron a hurgar en documentos hasta hacer un personaje complejo. *Alias Serrallonga* y *La Torna* (1977) introducen a Els Joglars al *teatro documento*, corriente política presente en la dramaturgia europea y estadounidense. A partir de estas obras, dichos recursos son utilizados repetidamente en los montajes de Els Joglars. Obras como *L'Odissea* (1979), *Operació Ubú* (1981), *Columbi Lapsus* (1989), *El Nacional* (1983), *Ubú, president* (1995), son de este grupo documentalista y su estructura dramática es de continuidad cronológica.

En esta línea están también los espectáculos *M-7 Catalònia* (1978) (que fue la primera de este tipo), *Laeutius* (1980), *Olympic Man Movement* (1981), *Teledium* (1983), *Virtuosos de Fontainebleau* (1985), *Gabinete Liebermann* (1984) y *Bye, bye, Beethoven* (1987). Abellán apunta que los autores Robert Lepage y Simon Russel cultivan una dramaturgia emparentada con la de Boadella, donde se mezclan materiales reales e inventados, solo que el director catalán la trabajaba ya desde hace muchos años:

L'altra construcció dramàtica que trobarem amb més freqüència és la que desenvolupa una situació en el temps real de l'espectador, també amb múltiples pretextos argumentals per fer sorgir en el seu canemàs més o menys plans d'acció [2002:21].

Boadella comenzó su carrera dentro de la pantomima y esto dejó huella en los espectáculos de Els Joglars. La línea pantomímica es la que orienta los primeros espectáculos. La evolución en la construcción de los personajes de la compañía comienza con la creación de personajes que fungen como alegorías hasta convertirse en personajes más definidos e identificables, incluso complejos. Los proto-personajes de este proceso de creación, están en una línea mucho más maniquea e incluso con una cierta orientación didáctica. Dice Abellán:

A les primeres obres, veurem al personatge concebut gairebé sempre com a pur vehicle teatral dels “dards” de la sàtira, mai com el mirall directe del qual treure una lliçó exemplar [...] D’aquesta galeria d’opressors i d’oprimits, en els espectacles dels primers temps de la companyia, l’actor representa multitud de personatges com pura al·legoria d’allò a què al·ludeix a través seu [2002: 22].

La concepción de los primeros personajes de Els Joglars inicialmente no estaba dirigida al personaje, se abría a la sátira y a lo general de la situación. Conforme va evolucionando la estructura de los espectáculos de la compañía, el personaje se va conformando como un ente más complejo por sí mismo, construido a partir de la investigación documental y la invención. En un inicio, este personaje con referentes más abstractos se debía a la censura del franquismo.

Después de *Mary d’Ous* ya aparecen personajes realistas sustituyendo a las alegorías. Los personajes reales conviven con la máscara, lo cual termina dándole una significación profunda al personaje realista. Esta confrontación genera por contraste un lenguaje poético.

a) Música y provocación: rasgos juglarescos

Otra característica de los montajes de Els Joglars es que el estilo cambia sobre la marcha en la medida en que el espectáculo lo demanda, sin ningún recato ni aviso. Este cambio de estilo se vale del actor en cuestiones plásticas para hacer pantomima, danza, ópera, etc. Los objetos que aparecen en escena son resignificados una y otra vez dentro de un mismo espectáculo, buscando sus posibilidades poéticas.

El aspecto musical es otro elemento que está detrás de la construcción dramática de Boadella. A través de esta juega con los estados de ánimo, pero también la explota como símbolo, manipulando y desmontando sus referentes de acuerdo a la conveniencia del sentido que le quiere dar al espectáculo. Puede utilizar una canción conocida y darle un ritmo paródico dependiendo de la acción que se esté presenciando. Toma símbolos musicales identificables por el auditorio, se aprovecha de los automatismos asociativos para desmontarlos de pronto.

Utiliza la música en todas sus posibilidades escénicas y catárticas. Un ejemplo es el montaje de *Virtuosos de Fontainebleau*. Allí se usan músicas catalanas y la gente se va

guiando por su conocimiento de ellas, de pronto las va metiendo a terrenos paródicos. En *Yo tengo un tío en América*, la llegada de los conquistadores es con percusiones flamencas. Obras en esta línea son también *Bye, bye, Beethoven*, *El Gabinete Liebermann*, *Yo tengo un tío en América*, *Columbi lapsus* y *El Nacional*.

En muchas ocasiones Els Joglars han sido acusados de centrarse en solo buscar la provocación. Sin embargo, la compañía se defiende argumentando que esta supuesta provocación es el producto de los estímulos del día a día que impactan a los improvisadores como ciudadanos que también son y, por ende, se refleja en las improvisaciones. Su materia prima creativa también se alimenta de la vida diaria y de sus conflictos como parte de la sociedad en la que viven. Ese material es codificado y escenificado por una personalidad grupal y social desarrollada en cada improvisación.

La improvisación desarrolla tópicos que han evolucionado dentro del proceso de montaje. Las motivaciones del espectáculo salen del actor como individuo común y corriente que es. La aportación de su creatividad y técnica reconstruyen el discurso en la propuesta escénica general. Quizás esta vía es la que permite que el espectáculo llegue a tratar temas “de todos” de una manera orgánica. La dramaturgia también es resultado de las soluciones estilizadas del grupo de actores; después de ser editada y recompuesta.

La actriz Glòria Rognoni decía con respecto al proceso de creación del montaje *Cruel ubris*:

No es que nosaltres ens plantéssim un objectiu polític. El que sí es cert es que les inquietuds, l'inconformisme, la rebel·lia i el sentit de l'humor que ens caracterizaba, feien sorgir a les improvisacions temes atractius, però que evidentment podien resultar conflictius. I aquí és on no ens deturàvem, no ens acovardíem; al contrari, ens divertíem, gaudíem intentant d'arribar més enllà dels límits d'allò permisible [2002:58].

Como se ha visto, Els Joglars es una compañía que representa perfectamente el trabajo de creación de un espectáculo partiendo de las improvisaciones. Plantean una serie de ideas de partida que encuentran su desarrollo con la imaginación libre pero interconectada de los actores de la compañía. El dramaturgo, después, trabaja el texto resultante para generar “otro” espectáculo totalmente permeado del espíritu de la improvisación.

4.2. Theater Games, Second City y Playback Theater

Si bien Els Joglars se valen de la improvisación para generar la base del espectáculo, en Estados Unidos, Canadá y otros países, esta es la razón misma del espectáculo. Ya sea en formato deportivo, cómico, pedagógico o sociológico, el público es integrado como parte de la experiencia teatral. Es conceptualmente imposible que se quede pasivo ya que sin sus reacciones -e incluso comentarios-, la acción escénica no avanza.

a) Theater Games

Los *Theater Games* se originan en Chicago por Viola Spolin (1906) y al poco tiempo se expanden por todo su país. Dichos juegos abrieron el camino a múltiples compañías de espectáculos en vivo en los Estados Unidos.

Las improvisaciones resultantes del método de Spolin [1977] están basadas en el análisis del juego y la narración oral tradicional. Spolin, a su vez, retoma a la socióloga Neva Boyd de la cual fue alumna en la Universidad de Chicago. Boyd inició allí una investigación sobre la función del juego en los grupos sociales y Viola Spolin adaptó varios de los resultados de Boyd para los *Theater Games*, buscando entrenar la espontaneidad del actor.

La técnica de Spolin giraba en torno a la interrelación del actor con el espacio y con los compañeros. Spolin busca así activar la imaginación del actor, rechazando la búsqueda directa de la emoción dentro de él mismo.

b) Second City

El hijo de Viola Spolin, Paul Sills (1927), retoma los *Theater Games* para montar espectáculos a partir de improvisaciones combinadas con el estilo de cabaret en la primera compañía en la que participa como director, The Compass Players, de 1955 a 1958. Después, varios de los miembros de esta compañía surgida en la Universidad de Chicago pasan a formar parte de la compañía Second City, fundada por Sills conjuntamente con Howard Alk y Bernie Sahlins en 1959 y que sigue activa hasta la fecha. Tienen gran influencia en el teatro norteamericano actual y consiguen gran popularidad gracias al *show*

televisivo de Second City, Saturday Night Live. Los argumentos sobre los que trabajan las improvisaciones de Second City son normalmente la actualidad política y económica estadounidense.

En 1969, Sills deja Second City y funda Game Theater y posteriormente Story Tellers, donde retoma la tradición narrativa. Otro grupo que forma es Story Theater, con la narrativa de los cuentos, también basándose en los ejercicios de su madre.

c) Playback Theater

Playback Theater es una compañía fundada por Jonathan Fox y Jo Salas en 1975. Las influencias de Fox vienen del psicodrama de Jacob Levy Moreno y Paulo Freire. Jo Salas contribuye con el aspecto musical. La estructura de los espectáculos de Playback Theater parte de la narración de una historia por parte de un miembro del público; dicha historia se representará con recursos de improvisación por parte de la compañía. Se puede ver la influencia del psicodrama detrás de su formato. El espectador también escoge a los actores que participarán en dicha historia. Los campos de acción del Playback Theater son generalmente escuelas, asilos y cárceles. Como se ve, sus búsquedas van en torno a lo social, a grupos marginados, de riesgo o excluidos. Los improvisadores suelen especializarse en roles definidos dentro del espectáculo, como conductores, actores o músicos. Se recurre al uso de metáforas y estilos no realistas para la representación de las historias.

4.3. Theater Sports, Comedy Sports y *Match* de improvisación

a) Theater Sports

Es un formato de espectáculo basado en improvisaciones, creado por Keith Johnstone en la década de 1970. Su estructura está dirigida por diversas reglas vinculadas al mundo del deporte y donde dos rivales compiten por el favor del público. No nos extenderemos en él, ya que tenemos un capítulo dedicado a Keith Johnstone.

b) Comedy Sports

Se funda en 1985 en Milwaukee por Dick Chudnow, Bob Orvis y Brian Green. Sus antecedentes son los Theater Sports de Keith Johnstone, grupo al que pertenecieron siete años antes. Se puede decir que Comedy Sports es la versión americana de los Theater Sports de Johnstone. Aunque no tiene la vertiente sociológica de Playback Theater, en los Comedy Sports también se suele retomar el formato de pedirle al público que cuente alguna anécdota personal para ser posteriormente escenificada. Por ejemplo, uno de los improvisadores se acerca a un miembro del público llamándole “estrella invitada”, como si el actor fuera anfitrión de un *talk show*, y le pregunta sobre alguna experiencia ya sea laboral o amorosa o de diversa índole y dicha anécdota será representada posteriormente.

Otra diferencia entre ambos estilos se encuentra en que un grupo de jueces proveniente del público es el que decide qué improvisación es la ganadora. Los espectáculos en algunas ligas como la de Vancouver, también tienen la variante de hacerse en torno a un tema, como puede ser San Valentín o Navidad, entre otros.

Existen encuentros internacionales donde los equipos están formados mezclando miembros de las ligas invitadas y la liga local. Estos encuentros normalmente son muy exitosos a nivel taquilla. En el mundo de la improvisación siempre se está buscando el intercambio de técnicas de improvisación de otras partes del mundo. La continua preparación está patente, así como la observación sobre la inserción de medios artísticos para enriquecimiento de las técnicas. La improvisación busca la retroalimentación constante. Se genera un público *off* para estos circuitos. Es un sistema de promoción de boca a boca. Es similar al teatro independiente.

c) Match de Improvisación

En 1977, Robert Gravel funda junto con Yvon Leduc la Ligue National d'Improvisation en Montreal, Canadá con su compañía Théâtre Expérimental de Montréal, y redactan el reglamento de juego del *Match* de Improvisación (*Match d'improvisation théâtrale*). El *match* es un espectáculo que Gravel y Leduc conciben a partir de la observación del hockey sobre hielo.

En el *match*, dos equipos de improvisadores, un árbitro central y dos jueces de línea vigilan la competición. A partir de títulos que el público ha escrito previamente en tarjetas, el árbitro va solicitando a ambos equipos que pasen a la pista de juego alternadamente para desarrollar sus improvisaciones. Estas están condicionadas por características como:

- Tipo: comparada (improvisan una historia solo los miembros de un equipo y después le toca al equipo contrario), mixta (participan en la historia improvisada miembros de ambos equipos).
- Categoría (verso, comedia musical, *western*, etc.).
- Número de jugadores.
- Duración.

Al final de cada improvisación el árbitro solicita al público que vote por el equipo que le haya parecido el que mejor ha desarrollado la historia. El espectáculo tiene una duración aproximada de una hora y normalmente sale un ganador. A la fecha existen competiciones internacionales donde incluso participan selecciones nacionales. En estas competiciones, durante el *match*, tienen que cooperar e interactuar jugadores de equipos rivales que no se conocen previamente.

Existe una crítica recurrente hacia el *match*: la necesidad de ganar el favor del público en muchas ocasiones hace que los improvisadores recurran a fórmulas que garantizan la risa del público con tal de conseguir el punto; la esencia de la espontaneidad termina relegada a segundo término. No obstante varios improvisadores como Koldobika Vio se defienden ante esta crítica: “Y es que al *match* se le ha criticado muchas veces desde la imagen competitiva que dan los encuentros por su estructura de parodia del deporte. Pero en el *match* la “competitividad” es el espectáculo, la estructura de juego, desde una visión lúdica y no de confrontación” [1996: 27].

A través del entrenamiento del *match* percibimos de modo más tangible diversas circunstancias que están dentro de la emotividad y personalidad de un actor. Al someterse a líneas que apuran su trabajo, el actor desenmascara sus múltiples recursos y miedos al exponerse a la escena. Es interesante ver que en este espacio se hace frente al público y esto puede ser otro punto atractivo de estos espectáculos. Dice Vio:

Se comprenden las angustias individuales, los temores y las inseguridades que impiden actuar al individuo de modo creativo [...] el miedo a cometer errores, la angustia por encontrar soluciones con la mayor rapidez posible, el exagerado afán de seguridad, o la desconfianza de las propias capacidades creativas [1996: 93].

Como se verá a continuación, las reglas de la impro² dan una estructura al actor que finalmente permite una construcción dramática. Están encaminadas a que, en la medida de lo posible, la improvisación desarrolle una narración cerrada. Las reglas, a su vez, encauzan los sitios de “riesgo” para que el improvisador constantemente esté en la “cuerda floja”, pero, por otra parte, dan referencias para volver a una estructura narrativa. Sus “angustias”, como las llama Vio, son puntos de inflexión dramática.

Es interesante notar que la estructura del *match* tiene base en el reglamento del hockey, de un espectáculo deportivo; lo cual reaviva la reflexión sobre la conexión del deporte y el teatro, lo cual en otros trabajos teóricos ha sido presentado a través de su vinculación con el rito. El mismo Richard Schechner [2002], que veremos más adelante, hace el análisis.

Como hemos visto, la derivación de la improvisación como espectáculo, se forma principalmente en Estados Unidos y Canadá. Viola Spolin sienta las bases con intenciones más bien pedagógicas pero encaminadas a que esos ejercicios se conviertan en espectáculos en sí mismos. Su hijo, Paul Sills, continúa la línea y la potencia hasta convertir los ejercicios en espectáculos completamente estructurados. La intención pedagógica se borra al establecerse ya no como ejercicios sino como estructuras narrativas por sí mismas. Por otra parte, compañías como el Playback Theater le dan otra utilización a la impro al vincularla más al psicodrama y una especie de terapia colectiva a través del espectáculo.

La vinculación deportiva de la improvisación con el deporte en experiencias como el *match de impro* o las compañías tipo Theater Sports y Comedy Sports nos establece un código afín de narrativas; vemos que la narrativa deportiva (vista la estructura de la competitividad incluso en paralelo con la épica) es compatible con la narrativa escénica en cuanto a estructura y posibilidades de generar comunidad con el público.

² De manera coloquial se le llama impro a los espectáculos que utilizan la improvisación como centro de los mismos. Utilizaremos impro o improvisación para referirnos a estos.

Finalmente, empezamos a ver que la improvisación comienza a gestarse como estructura dramática en sí misma. Sus características abren los lenguajes y permiten la una fusión primaria de ritual y de texto –aunque surgido al calor de la acción-. En este sentido, parece como si la presencia de la improvisación permitiera la conciliación del texto, ritual y actuación a través de su esencia.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 5

Modelos teóricos de la improvisación como técnica y como espectáculo

Se puede pensar que en estas últimas décadas se ha estado dibujando una poética latente con respecto a la improvisación como esencia de una estética y de una técnica artística. La base de esta poética se va construyendo de fuentes eclécticas e interdependientes. Los conceptos para conformarla tienen fundamentos tanto teóricos como prácticos; en ejercicios de ensayo, espectáculos en sí mismos y teorías psicológicas y literarias. Es por eso que en el siguiente capítulo, se tratará de hacer, como ejemplo, una vinculación de algunas de las fuentes que han ido perfilando dicha poética.

5.1. Jacob Levy Moreno (1889)

Jacob Levy Moreno es quizás el referente más antiguo que tenemos sobre el estudio de la espontaneidad. Este psiquiatra rumano es el primero que sistematizó las posibilidades artísticas de la improvisación dentro del teatro y sus posibilidades terapéuticas dentro de la psicología.

Moreno [1977] piensa que la improvisación antiguamente era vista por la gente como una forma tramposa en la que un artista solventaba un problema, e inicia su propuesta para estructurarla y desvincularla de esta visión. En el camino se encuentra con dos utilidades para esta: la artística y la terapéutica. Hace una distinción entre la espontaneidad

generada con fines artísticos y la reacción espontánea buscada en las improvisaciones con fines terapéuticos. Existe una variedad de improvisación que Moreno suele denominar *abreacción* que desarrolla en el psicodrama. Mientras que la improvisación persigue un objetivo estético y se caracteriza por algún grado de libertad, la *abreacción* no tiene ningún objetivo estético consciente, carece de voluntad y es compulsiva [1977: 141].

Otro concepto que Moreno introduce es el de *creaturgia* y hace distinciones comparándola con la dramaturgia convencional. En ella, si imagináramos al autor como algo separado de los personajes que surgen de él, observaríamos el siguiente proceso: cada una de estas *dramatis personae* son su propio creador y el poeta es quien las combina para transformarlas en un todo unificado. Aquí tenemos el concepto fundamental de la representación espontánea [1977: 88-89].

En la *creaturgia* el autor se tiene que mirar como un estratega y a sus *dramatis personae* como actores espontáneos, de manera individual. Esto nos lleva a que cada actor espontáneo es el creador de su *dramatis persona* y el autor es el productor espontáneo que sintetiza los procesos de cada personaje para rehacer todas las partes en un nuevo todo.

Se generan personajes independientes inmersos en una trama preestablecida por el autor pero con ideas propias. Los mismos personajes generan a su personaje como si fueran dramaturgos de sí mismos. El dramaturgo entonces elabora “dramaturgos-improvisadores” en vez de personajes convencionales, a los cuales les da la responsabilidad de desarrollar el material que después el dramaturgo tendrá que sintetizar.

Con esto, Moreno nos lleva a la anulación del autor como creador individual y concede a los personajes autoridad para convertirse en universos polisémicos que después serán reintegrados al universo de la obra:

Es necesario lograr, en el desempeño concreto, la eliminación del cuerpo-mente individual. Es el mismo problema que, en un plano superior, deben resolver los místicos y los monjes: la eliminación y la extinción gradual de la persona individual entera para llegar a convertirse en santo [1977: 90].

En una primera fase de su teoría, Moreno utiliza actores que representan las situaciones personales de alguien, denominándolos *yoes auxiliares*. Este instrumento se mantiene en el psicodrama y se elimina en el teatro de la espontaneidad.

Critica el *happening* señalando una cierta orientación narcisista donde el ejecutante se comporta como si fuera un todo y abandonando las relaciones con el resto de elementos de un espectáculo. En el *happening* se relega a los espectadores a un segundo plano y se presenta una falta de comunión real entre el espectáculo y el espectador; se asiste a una exhibición casi egocéntrica de un individuo:

En el *happening* los individuos se comportan de un modo autosuficiente y se cultiva la autoidolatría; puesto que no se produce forma alguna, tampoco es posible una genuina participación del grupo de espectadores invitados, cada uno queda abandonado a sí mismo, para depender solo de su conducta absolutamente narcisista [1977: 15-16].

Por otro lado, al analizar los intentos que hacen algunos grupos de su época para generar espontaneidad en sus espectáculos, Moreno piensa que terminan constriñéndola a la fase de creación de una obra fija y una vez terminada se vuelven repeticiones. Dice sobre las compañías Living Theater y el Open Theater, por ejemplo, que aunque formen sus obras a partir de improvisaciones, estas se materializan en un texto que se repite una y otra vez con muy leves variaciones. Moreno también critica la *Commedia dell'Arte* porque dice que al final la repetición hacía que se convirtiera en un “drama de conserva”; esta es la manera en la que se refiere al teatro convencional. Terminaban acomodando y reacomodando los *gags* una vez descubiertos, pero al final estaban estudiados y repasados. La espontaneidad es una fuente de aprendizaje que el ser humano lleva casi genéticamente:

La espontaneidad constituye el más antiguo de los factores filogenéticos que componen la conducta humana, sin duda más antiguo que la memoria, la inteligencia o la sexualidad. Es un estadio embrionario del desarrollo, pero su potencialidad de educación es ilimitada [1977: 33].

El valor que Moreno le da a la espontaneidad se eleva al grado de motor de la misma personalidad. Para él es el vehículo por el que se rige esta y, cuando está anulada, el *yo* se anula también.

Moreno aboga por un teatro de participación donde la separación entre auditorio y escenario pertenecen a un teatro arcaico y donde se establecen “poderes hostiles” en pugna. Piensa que el conflicto que se centra en esta relación de poderes hostiles renuncia a una tercera posibilidad donde auditorio y escenario se funden para generar un verdadero teatro de conflicto. El conflicto nace de esta comunión y no de la separación física de auditorio y escenario [1977: 63]:

El teatro en el escenario es un teatro del pasado; el teatro del auditorio es teatro de la espontaneidad. Dos poderes eternamente hostiles el uno contra el otro. Cuando el teatro uno y el teatro dos se expresan, producen un nuevo teatro, un tercero, el del conflicto. El drama surge del choque de entrambos, del conflicto recíproco. Todo drama en el escenario tiene como contrapartida un drama concreto de conflicto [1977: 52].

El rol es un ente que adquiere una vida que puede estar vinculada al universo de lo real o quedarse en sí mismo, en su ficción, pero depende de lo surgido en el momento de la presentación del rol, del contacto con el público, de las circunstancias que producen el texto performativo -en términos de Schechner-:

El cuerpo imaginario (rol) surge en el momento mismo de la presentación. El momento es el único que decide si el papel debe pasar a la existencia o no. Detrás de las corporizaciones momentáneas no existe ninguna trampa mental colocada por ellas mismas [1977: 66].

El *yo* queda en el autor hasta que decide desprenderse de él y convertirse en obra artística, en ese momento ya es concreto. Y es importante hacer estas distinciones ya que son las que marcan la línea entre el teatro convencional y el teatro de la espontaneidad. La diferencia está en la presentación acabada de las cosas en el teatro convencional y la apertura que tiene en el teatro de la espontaneidad. En este sentido, Moreno habla del momento.

En el manejo del momento se crea una cosa o la otra, pero su aparición siempre depende del instante y no de una pretensión previa. De hecho, el teatro de la espontaneidad, lo que busca es producir el momento más que refinar la presentación de los roles:

La contraposición entre el teatro que conocemos y el teatro de la espontaneidad consiste en el distinto tratamiento que dan al momento. El primero intenta presentar al público sus producciones como creaciones definidas, terminadas; el momento es ignorado. El segundo se esfuerza por producir el momento como tal, y al mismo tiempo por crear como partes integrantes de él, la forma y el contenido del drama [1977: 70].

El metateatro es una manera de involucrar al espectador en el mundo de la obra a través de un posicionamiento ontológico. El público se convierte en personaje al representarse a sí mismo; la obra representa a una obra de teatro. Con esto busca quitar las barreras del escenario y que todos sean parte de él: público y actores.

Pero su propuesta va más por un tipo de teatro en que la primera aportación viene del dramaturgo y es completada por los actores e incluso por los espectadores con su vinculación directa con la realidad inmediata, ajena al tiempo interior de la representación.

Esta realidad “fresca” del exterior es un elemento que al confrontarse con el material teatral crea un ingrediente importante en la vitalidad del teatro espontáneo. Moreno pone el ejemplo del teatro periodístico que es un fenómeno que veía en Austria en la década de 1920, donde se representan las noticias del día. Esto le parece que hace que las noticias adquieran vida por distintos ángulos. Por un lado, el actor comparte su manera de involucrarse con dicha noticia y por otro lado, el espectador presencia de una manera más viva el evento y entra en dialéctica directa con él:

La primera de las notas características del acto creador es su espontaneidad; la segunda es la sensación de sorpresa, de inesperado. La tercera característica es su irrealidad, tendiente a modificar la realidad de la que surge [1977: 79].

Pero para conseguir este universo abocado al momento, se necesita el “estado de espontaneidad”. Este es una forma de mantenerse activo y reactivo a primeros impulsos. Solo a través de un entrenamiento o una disposición creativa diaria, el actor es capaz de existir y crear en él y así poder hacer entrar al espectador en esos “momentos”. Moreno llama “proceso de caldeamiento” a estar a punto para improvisar. Para él, el improvisador se apoya en este estado interior de espontaneidad más que en los estímulos que le da el exterior.

Moreno defiende que en las formas primeras de la obra de arte se encuentra este estado de espontaneidad, que nos vincula con la muerte. Quizás en el fondo se acerque más a las raíces del ritual donde, al generar una sensación de nacimiento y muerte comunes a una comunidad (incluso efímera, como lo es el público de una sala), se toca lo ritual:

Normalmente el mundo no conoce las formas primeras de una determinada obra. Si las conociera, nada nos asegura que el veredicto estético fuera a coincidir con la decisión del artista [...] Una de las funciones del teatro de la espontaneidad es dedicarse a proteger estas obras de arte malogradas [...] No promete la inmortalidad; lo que ofrece más bien es el amor a la muerte [...] a los autores les vendría bien escribir menos y actuar más, porque al escribir intentamos dar permanencia a lo que tal vez tenga valor en el momento, pero no después [1977: 86].

El actor espontáneo tiene que luchar contra cuatro tipos de resistencias: las de su corporalidad, las de su personalidad privada en la producción de ideas, las resistencias que provienen de los demás actores a varios niveles, y las resistencias provenientes del auditorio. Dice también que el actor se sentirá con un mayor margen para proponer material escénico espontáneo sobre símbolos conocidos como cuentos infantiles; el público también, pero el problema es que con un material tan referencial, el nivel de espontaneidad requerido es muy reducido.

Este universo tendiente a generar “momentos” es impulsado primero por el dramaturgo, quien en este tipo de teatro lo que hace es promulgar ideas que serán completadas por los actores en dicho momento.

Pero la tiranía del instante nos lleva también a una falta de vinculación con el tiempo real. La obra de teatro espontáneo tiene la duración que le pide su propia naturaleza sin someterse a la convención de un horario preestablecido, ya que la espontaneidad es el vehículo motor y, normalmente, es de corta duración. Si se alarga el momento tiende a debilitarse la espontaneidad:

En los estados de espontaneidad y en los actos creadores, el tiempo tiene un sentido distinto del que tiene en el teatro convencional o en la vida. La duración del teatro convencional es excesiva para el teatro espontáneo [...] No puede prolongar indefinidamente un acto creador con la debida intensidad. Más allá de determinado punto en el tiempo, la intensidad del acto espontáneo comenzará a debilitarse [1977: 95-96].

Dentro de esta teoría, Moreno advierte que la espontaneidad llega a confundirse con un exceso de palabras para prolongar su existencia. Las improvisaciones se llenan de simulación a través de la trampa lingüística:

Existe una tendencia a actuar cerebralmente, a “no hacer más que hablar”, simulando un estado de espontaneidad sin experimentarlo. Es aconsejable no “lanzar” palabras antes que el estado de espontaneidad haya llegado a la temperatura necesaria para precisar el foco [1977: 102].

Para que no se “sobrecaliente el sistema”, Moreno también propone “pasar el balón”. Dice que la espontaneidad es una fuerza centrífuga pero cuando se asienta en la palabra es centrípeta. Sin embargo, está de acuerdo con que hay recursos para realimentar la espontaneidad. Es consciente de los elementos que intervienen en la generación de las improvisaciones del teatro de la espontaneidad. Menciona que existen elementos subjetivos

y objetivos. Dentro de los subjetivos incluimos las sensaciones dentro del actor, que determinan la orientación de la improvisación. Estos pueden ser: su estado de ánimo, fatiga, etc. Por la parte objetiva, el actor es consciente de que un conflicto debe tener un desarrollo preciso y tiene una evolución que no puede durar ni menos ni más para poder ser verosímil.

Debe haber un moderador para que las improvisaciones no se salgan de su cauce. Este moderador es el director de la espontaneidad. Podríamos sentir que aquí hay una contradicción o una corrección sobre la marcha. Si la línea que rige al teatro es el momento y un estado de improvisación, quizás el director de la espontaneidad nos redirecciona al *teatro de conserva* [1977: 17].

5.2. Viola Spolin (1906)

Spolin fue una profesora de teatro estadounidense que innovó en la escena de aquel país a través de sus ejercicios para espectáculos improvisados. Para Spolin el aprendizaje está dado a través de la experiencia y la experimentación porque es la forma en la que aprendemos en la vida misma. La labor del profesor no es enseñar sino conducir al alumno a que descubra por sí mismo. En este sentido, el profesor tiene la función de conducir las técnicas de actuación hasta que el alumno funcione a través de ellas de manera intuitiva. Para esto, el profesor debe crear la atmósfera de trabajo en la que la espontaneidad pueda desarrollarse, al igual que se puedan interiorizar conceptos:

Acting can be taught to the “average” as well as the “talented” if the teaching process is oriented towards making the theater techniques so intuitive that they become the students’ own. It requires an environment in which experiencing can take place, a person free to experience, and an activity that brings about spontaneity [1993: 3,4].

Spolin dice que plantear el mundo del juego en el estudiante, fijando un objetivo, produce objetividad porque el foco está concentrado en dicho juego. Ve en el juego un universo que solo puede ser resuelto en sí mismo a través de una serie de normas preestablecidas por los participantes:

Any game worth playing is highly social and has as a problem that needs solving within it an objective point in which each individual must become involved whether it be to reach a goal or to flip a chip into a can [...] There must be a group agreement on the rules of the

game and group interaction moving towards the objective if the game is to be played [1993: 5].

En el juego es donde el jugador se siente libre y crea. Así, se establece esa relativa paradoja de un ambiente con normas preestablecidas que generan la sensación de libertad. Solo la sensación de querer hacer bien las cosas bloquea esta atmósfera. La opinión de los demás —es decir, los que están fuera del juego— es la que se erige como la autoridad y tememos a esa autoridad dándole el carácter de objetiva e incuestionable. La autocensura, con su origen en las opiniones exteriores, ahoga el impulso creativo:

Our simplest move out into the environment is interrupted by our need for favourable comment or interpretation by established authority. We either fear that we will not get approval, or we accept outside comment and interpretation unquestionably [1993: 7].

En las dinámicas de clase de Spolin, el alumno participa en el momento en que lo siente, no importa en qué minuto sea. Lo importante para ella es que no lidere uno solo porque se anulan las relaciones. Esta idea plantea una participación equilibrada que se traduce en equilibrio dramático, según pensamos.

El riesgo de las atmósferas demasiado competitivas es que las acciones pasan de ser espontáneas a ser compulsivas. En estos casos el resultado se transforma en algo más importante que el proceso e inhibe el instante presente, lo predetermina. El exceso de energía para resolver un problema se ha convertido en un inconveniente hoy en día:

When the goal appears easily and naturally comes from growth rather than forcing, the end-result, performance or whatever, will be no different from the process that achieved the result [1993: 11].

Para Spolin, las técnicas del teatro ya están alejadas de lo sagrado. Los estilos han dejado paso a técnicas para la comunicación. El inconveniente que ve en lo ritual es que inhibe las habilidades naturales del actor. La técnica actoral se convierte, según ella, en un instrumento técnico en función del ritual y su aportación artística es secundaria:

When a theater technique or stage convention is regarded as a ritual and the reason for its inclusion in the list of actors skills is lost, it is useless. An artificial barrier is set up when techniques are separated from direct experiencing [...] Techniques are not mechanical devices a neat little bag of tricks, each neatly labelled, to be pulled out by the actor when necessary [1993: 14].

Defiende que la técnica requiere una construcción y casi es un fin y una propuesta artística en sí misma. Así, el actor en sí mismo sería la obra dramática a través de su proceso de creación, a la vista del público, incluyendo su dramaturgia puesta en escena; es su humanidad la que identifica al público con él y es la que hace común una visión del mundo. La serie de gestos que se transmiten a través del cuerpo del actor ponen al espectador en la posibilidad de leer este universo compartido.

Llama *physicalization* a la expresión corporal del actor y la considera como fundamental de cara al público. Cuando se ponen en juego a todos los participantes, el teatro vivo adquiere forma. Una vez confrontados sale como de manera accidental toda la técnica:

Whenever we meet, whether in workshops or in performance, in that meeting must be the moment of process, the moment of living theater. If we let this happen, the techniques for teaching, direction, acting, developing material for scene improvisation, or the way to handle a formal play will come from our very core and appear as if by accident [1993: 18-19].

Este es el verdadero corazón de la escena improvisada, la confrontación de un actor con otro actor o, si se quiere, de un jugador con otro jugador. Es el corazón de una dramaturgia del momento al prescindir de un escritor manejando la escena desde un sitio lejano.

La concepción de intuición está determinada por las fronteras de raza, educación, psicología y edad, más allá de los prejuicios, intelectualismos o amaneramientos que adoptamos para la vida diaria.

El foco es visto como motor de la espontaneidad. Es el que acciona todas las demás relaciones tanto con el espacio como con los compañeros; es el que no permite que decaiga la acción. Este foco quita el miedo y permite superar las crisis durante una improvisación. Así mismo, permite al maestro o director manejar fragmentos distintos en una misma obra sin que se descomponga el todo.

No obstante, aunque Spolin habla todo el tiempo de la formación de estudiantes de improvisación, esto podríamos entenderlo también dentro de una historia improvisada por improvisadores profesionales. Se requiere una disciplina —y por lo tanto un

entrenamiento— en la que haya acuerdo y todos los personajes respeten el foco. Esta es una de las reglas dentro de las cuales un improvisador tiene que buscar su libertad.

En este proceso, plantea una fase de evaluación que permite a todos los participantes observar si se han conseguido los objetivos planteados, -incluso el foco-. De hecho, el mismo profesor tiene que contestar preguntas del tipo: ¿Han estructurado un texto? ¿Han pretendido hacer las cosas de modo naturalista? ¿Él ha movido el objeto o el objeto lo ha movido a él? ¿Dieron cosas por sentadas o entraron en contacto? ¿Resolvieron el problema? El profesor debe evitar ponerle etiquetas a las acciones o a los resultados de las improvisaciones.

Para no perder la orientación de los objetivos dentro de los ejercicios y espectáculos, plantea la existencia de un *side-coaching* (podría traducirse como entrenador; es aproximado al entrenador de boxeo que está presente en el costado del ring dando indicaciones) que es el que va a reorientar el ejercicio de manera abierta en tiempo real en caso de que se disperse el foco o el objetivo. El concepto del *side coaching* nos lleva a la presencia organizativa de alguien que está fuera pero no del todo; está fuera del escenario pero se dirige constantemente al improvisador en voz alta. Esto permite al profesor ser también un participante activo dentro de la escena:

Side-coaching alters the traditional relationship of teacher-student, creating a moving relation. Side-coaching allows the teacher-director an opportunity to stay into the excitement of playing (learning) in the same space, with the same focus, as the players [1993: 28].

En la resolución de los “problemas de actuación” uno puede dispersarse con facilidad y divagar aun en el mismo foco, con chistes o demás material. Por eso es importante la idea del *timing*. Las cosas deben tener un tiempo de resolución: “Timing is perceiving (sensing); it is an organic response which cannot be taught by lecture. It is the ability to handle the multiple *stimuli* occurring within a setting” [1993: 34].

Durante los ejercicios, normalmente es el *side coach* el que avisa a los actores “¡falta medio minuto!” para que vayan finalizando o para que den una solución al problema planteado. Sin embargo, cuando el foco sigue fijo es raro que se necesite apresurar la acción a través de este “chantaje” del tiempo, porque se mantiene por sí misma. Y no es

que se alargue indefinidamente, sino que se sincroniza de manera natural cuando el foco ha sido seguido.

Se debe evitar pensar en el *cómo* se abordarán las cosas porque esto acarrea el problema de caer en la representación. Pensar en el *cómo* mata la espontaneidad. Piensa en el aquí y ahora (“Right Now!”) y los problemas se resuelven de manera única en el escenario y sus soluciones no sirven para otra ocasión. La única planeación debería estar centrada en los puntos del *dónde*, *quién*, *qué* y *dónde* está ubicado el foco:

Pre-planning is necessary only to extent that the problems should have a structure. The structure is the Where, Who, and What plus the focus [...] How the game will go can be known only when the players are out on the field [1993: 36].

a) Los tres ambientes

El actor tiene que poner sus miras más allá de un universo inmediato, tiene que pensar en los ambientes. Estos son: un ambiente inmediato, uno general y uno más extenso:

The immediate environment is that area close upon us the table where we are eating, with its food, utensils, ashtrays, etc. (*el ambiente inmediato es el área cerca de nosotros: la mesa donde comemos: con su comida encima, utensilios, cenicero...*) The general environment is the area in which the table is placed the room, restaurant, etc., with its doors, windows, and other features. (*el ambiente general es el area donde dicha mesa está ubicada en relacion a la habitación, restaurant, etc.*) The larger environment is the area beyond the space outside the window. (*el ambiente general es el área más allá del espacio en el que nos movemos (lo que está fuera de la ventana)*) [1999: 89].

Para plantearnos el *dónde*, tenemos que determinar el sitio donde nos ubicamos, pero a partir de un elemento que nos sirva de guía; es decir, un objeto o referente que haga incuestionable la deducción del lugar físico donde nos encontramos.

Muchas veces en el teatro convencional se dicen textos sin que el actor en realidad esté transmitiendo algo, son solo palabras. Spolin propone lo que llama el *gibberish* (una especie de lenguaje inventado) donde el actor se esfuerza por transmitir con algo que va más allá de las palabras:

Dialogue and action are interdependent: dialogue creates action, and action creates dialogue [...] Insight into useless dialogue (ad-lib) often appears at this time. Dialogue that is not part of the expressive physical language of the stage life is, after all, only gibberish! [1999: 121]

A través de las preguntas ¿dónde?, ¿quién? y ¿qué? se genera la situación viva en la escena. Pone especial atención en las acciones físicas para la recreación del espacio, de los estados de ánimo, de las sensaciones corporales e incluso como lenguaje real detrás de las palabras. Sus reflexiones buscan hacernos huir de la narración y la “actuación”. Para los ejercicios de Spolin todo debe surgir de la escena. El punto de concentración o foco es lo que da la guía para que surjan las acciones.

Con respecto al movimiento escénico dice que el profesor-director no debería indicar un desplazamiento específico al actor a no ser que esté relacionado con la ubicación que fortalezca o debilite su relación con otro personaje o su estado de ánimo. Spolin incluso no está en contra de que los actores se “tapen” unos a otros de cara al público. Puede ser un recurso simbólico o visual para potenciar conflictos dentro de las relaciones. Hace hincapié a través de los ejercicios de contacto, sobre la energía que el diálogo adquiere y la vivacidad cuando hay contacto físico entre los actores. Ocurre lo mismo con el silencio y la ausencia de movimiento como elemento de tensión dramática entre actores.

Con respecto a los espectáculos improvisados basados en las sugerencias del público le parece que el riesgo de esta tendencia es caer en la broma o la historia complaciente de cara a ganar el favor del espectador, matando así la forma artística del espectáculo [1999: 203].

Poner a resolver un problema específico al actor le da vida a sus acciones y objetivos dentro de la ficción y entre sus relaciones con los demás personajes, trama y espacio; eleva la calidad de las escenas despojándolas de teatralidad y falsedad. Es el camino a la espontaneidad. El problema puede estar en integrar esto al teatro formal y que no solo quede en ejercicios que se bastan a sí mismos pero en sí mismos mueren.

La emoción tiene que ser consecuencia de la escena. No se pueden evocar emociones espoleando recuerdos personales del pasado porque se termina elaborando una emoción artificiosa, desconectada de lo que está dando la escena. Cuando un actor se centra en la emoción producida entre compañeros en lugar de la emoción conseguida a través del foco, muchas veces es confundida con la acción dramática y sale del terreno de lo que la improvisación pueda conseguir:

This would seem so because conflict remains in the area of the emotional and could therefore never make the spring into the intuitive, which consistently happens when we allow the focus to work for us. On the other hand, relation between players created by involvement with the object made objective tension and release (physical action) possible and at the same time produced scene improvisation [1999: 230].

El hecho de que el actor utilice material personal en lugar de centrarse en la escena, saca esa emoción personal de la comunicación teatral y lo mete en el territorio del psicodrama. Esas emociones son un material personal y privado que es ajeno al mundo generado. Además, la emoción válida es la surgida por el instante de la obra misma, porque emerge de ella y está en el territorio de construcción común entre el actor y el auditorio [1999: 219]. Spolin nos dice que llevar a los estudiantes demasiado pronto por la línea de la emoción es ponerles un campo que se presta al exhibicionismo y al psicodrama:

Developing a character is the ability to intuit an essence from the welter of the complex whole person. This ability to show the essence rather than a description of the detailed whole springs spontaneously from within [1999: 236].

5.3. Keith Johnstone (1933)

El pedagogo británico Keith Johnstone opina que un cuento adquiere tal condición cuando permite asociar elementos que se va dejado atrás con lo que va surgiendo durante el desarrollo de su narración [1990: 108]. Esta es una manera de introducirnos en su visión sobre la construcción de una improvisación. Comenta: “Con esto no me enseñó a mí a improvisar historias, sino a mis personajes. La diferencia es que en su mundo estas se vuelven definitivas” [1990: 130].

Lo que mantiene la acción viva y el interés en la historia es el rompimiento de rutinas. De alguna manera coincide con Viola Spolin en que el profesor o director debe conducir al actor:

Yo sostenía que un director nunca debía demostrar nada a un actor, que un director debía permitir a un actor hacer sus propios descubrimientos, que el actor debía pensar que había hecho todo el trabajo por sí mismo [1990: 12].

También coincide con Viola Spolin en el punto en el que el juego es parte de la vida y un campo de experimentación para que sucedan cosas a nivel escénico.

Una vertiente en la que se usa la imaginación de los actores es la creación de espacios físicos referenciales que se materializan o solo se vuelven referentes y las relaciones que se estructuran a partir de la improvisación. Por ejemplo, el personaje A ve a personaje B y le surge decirle, “quiero que me pegues” (se establece una relación masoquista). B lo hace y dice, “en ti veo a Cristo latigado, pero he dejado de ver a un hombre” (se complica pero se vuelve sólido en nuestra escritura). Estas ocurrencias dejan de serlo al establecerse como los antecedentes de la historia: “Desde vidas pasadas ha sido así” (entramos en un episodio de reencarnación, los personajes son sustrato de teología). “Pero quiero habitar en esta época y no volver a nacer”(renuncia a su condición de inmortal).

El bloqueo en la imaginación viene de una mala educación, de una educación represiva donde se juzga la imaginación. A veces, en la escritura, el autor se comporta como un profesor castrante. Se discrimina entre los personajes aventajados y los segundones, que son los fracasados en esa clasificación de la clase. Se les escucha menos que a los aventajados sin percibir que en ellos está el potencial más grande de creatividad sobre el conjunto de la historia. La debilidad de los personajes secundarios les da más valor a los protagonistas. A veces se construyen historias del mundo bajo esta línea de jerarquías y discriminaciones. En el teatro los artistas (y espectadores) no se dejan sorprender; se dedican a ubicar el problema y a tratar de encontrar soluciones [1990: 18].

Una de las partes medulares de su teoría expone la idea del *status*. Este *status* permite la movilidad de la escena a través de las tensiones que se generan entre personajes. Cuando el actor maneja esto, absorbe estas tensiones de cara a poder crear dinamismo entre sus compañeros y por consecuencia en la escena. Para él, “El público goza con el contraste entre el *status* representado y el *status* social. Siempre nos divierte que el vagabundo sea confundido con el jefe o el jefe con un vagabundo” [1990: 26].

Este *status* está regido por el “principio del balancín”. En dicho principio, el *status* este predefinido socialmente. Hay diversas acciones que un determinado rol ejecuta de modo que gana *status* frente al otro. El principio de la comedia está regido por esto, por personajes de *status* bajo que ponen en un predicamento a los de *status* superior, que siempre tratarán de conservarlo:

La mayoría de las comedias trabajan en base al principio del balancín. Un buen comediante es alguien al que se le paga para que baje su propio *status* o de otras personas [...] Nos agrada que las personas estén en un *status* muy bajo, pero no nos gusta compadecerlas -se supone que los esclavos siempre deben cantar mientras trabajan- [...] Chaplin siendo tragado por una máquina es gracioso, porque su estilo nos absuelve de la necesidad de compadecerlo [1990: 29-30].

Cuando un personaje de *status* muy alto cae, nos genera risa por la sensación de haber subido un peldaño nosotros mismos. El personaje trágico, sin embargo, se opone a esa bajada de *status* y entra en un terreno en el que la única manera de recomponer el orden es mediante su expulsión de su grupo social. La reacción del espectador ya no es de risa; entran en juego otros mecanismos. Y, así, estas dinámicas se extienden a otros géneros:

Al animal de *status* alto le pueden suceder cosas terribles, se puede sacar los ojos con el prendedor de su esposa, pero nunca debe parecer como si pudiera aceptar una posición más baja en el orden jerárquico. Tiene que ser expulsado de su posición [1990: 30].

Es solo a través de este sacrificio que el *status* de la víctima (personaje de *status* alto) se eleva. Da la impresión de que fuera necesario este nivel de *status* para que el personaje se convierta en la víctima perfecta, en el chivo expiatorio de la sociedad sobre un trasfondo oscuro que poseemos todos.

En la vida diaria lanzamos mensajes constantes acerca del *status* que poseemos (o suponemos tener) frente a los demás. Concienciar esto en el actor es simplemente encontrar motores que activarán sistemas intuitivos. Esta conciencia le da una razón para entrar a escena. Un actor que controla el *status* no necesita las “circunstancias dadas”. Se están dando de manera directa al relacionarse con el espacio y con los demás personajes:

Para entrar a una habitación, todo lo que necesitamos saber es qué *status* estamos representando. ¡El actor que entiende esto está libre de interpretar frente a un público sin necesitar para nada las circunstancias dadas! [1990: 36]

El actor tiene que saber cuáles son sus defectos y dejarse absorber por las circunstancias de su *status* natural, por así decirlo, para poder liberarse y jugar con ello. Es una liberación a través del actor, la cual le permite al público sentirse en un *status* superior [1990: 43].

a) Hablando de espacios creados por los personajes

El espacio debe determinar los movimientos del actor y el actor determina su movimiento escénico en función de él y de sus compañeros. Esta relación permite que el universo completo de la escena sea orgánico. Los objetos tienen un impacto en el espectador a través de esta interacción actoral; de otra manera el espectador no termina por sentirse “absorbido” por el mundo que presencia. Esta relación se da en un momento presente de la actuación. El exceso de intelectualización la anula y aleja al espectador.

En este sentido, la forma en la que se mueve un personaje en el espacio siempre está determinada por la presencia del *status* de otro personaje. Johnstone usa el ejemplo de la relación “amo-sirviente”. El sirviente no se comportará de la misma manera en el espacio en presencia del amo y viceversa:

Quando el amo está presente, el sirviente debe preocuparse permanentemente de no dominar el espacio [...] La función primordial del sirviente es elevar el *status* del amo [...] Los lacayos no pueden apoyarse en la pared, porque esta pertenece al amo. Los sirvientes no deben hacer ruidos ni movimientos innecesarios, porque el aire en el cual están cometiendo la intrusión es del amo. Generalmente, la posición preferida para un sirviente es al borde de la “parábola de espacio” del amo. Así el amo puede, en cualquier momento, confrontarlo y dominarlo [1990: 54].

Tener en cuenta estos roles es útil incluso al pensar en la creación de conflictos. Cuando alguno de los personajes se sale de su rol es un mensaje directo para el público de que habrá conflicto. Si lo pensamos, de algún modo es una manera de hacer que el espectador esté inmerso en la dramaturgia, se podría llamar la dramaturgia del espectador (de la que hablaremos más adelante).

Hay *status* establecidos, convencionales entre nosotros, en nuestra sociedad, pero aquellas personas o personajes que se salen de estos arneses de formato nos sumergen en las tramas del teatro o en el arte en general y la vida en general. Es esta multiplicidad de *status* posibles la que establece acción en el teatro y conflictos en la vida real.

Nuestra conducta obedece a la conciencia de un orden jerárquico. Johnstone cita a Desmond Morris y sus “diez reglas de oro para los N° Uno”: “Sirven para todos los líderes, desde los mandriles hasta los presidentes y primer ministro modernos” [1990: 60]. Ellas son:

1. Exhibir claramente todas las condecoraciones, posturas y gestos de dominio.
2. Amenazar agresivamente a los subordinados en momentos de activa rivalidad.
3. Ser capaz (usted o sus delegados) de reprimir por la fuerza a los subordinados en momentos de desafío físico.
4. Ser capaz de sobrepasar en astucia a los subordinados si el desafío implica más que fuerza bruta.
5. Suprimir las riñas que surjan entre subordinados.
6. Recompensar a los subordinados inmediatos permitiéndoles disfrutar de los beneficios de su alto rango.
7. Proteger a los miembros más débiles del grupo de persecuciones indebidas.
8. Tomar decisiones con respecto a las actividades sociales del grupo.
9. Confirmar de vez en cuando en sus puestos a los subordinados de más alto rango.
10. Tomar la iniciativa de rechazar amenazas o ataques que surjan fuera del grupo.

Al hablar de la no censura, cualquier idea surgida de nuestra imaginación y expuesta a un desarrollo puede tener potenciales insospechados aunque en un principio parezca una idea pobre:

[...] una idea puede ser bastante insignificante y aventurada en extremos si se le mira en forma aislada, pero puede adquirir importancia a partir de la idea que la sigue; quizás en conjunto con otras ideas que parecen igual de absurdas, pueda proporcionar una conexión muy útil [1990: 71].

Y con esto se refiere también a que en muchas ocasiones buscamos partir de una idea genial para iniciar cualquier trabajo artístico, pero que por ese camino inevitablemente se llega a lo poco original. Piensa que nuestra idea de cosas originales siempre está vinculada a cosas que ya existen. Por lo tanto, propone partir de lo obvio, por las primeras ideas, y dejarlas desarrollarse para generar nuevas conexiones. Al buscar la originalidad caemos inevitablemente en la mediocridad.

Otra de las piezas medulares de esta teoría es el rechazo a la negativa. Cuando un improvisador propone una situación a otro y ese compañero dice “NO” está bloqueando cualquier posibilidad de acción. Es una forma de agresividad. Los improvisadores más expertos dicen siempre que “SÍ” ante situaciones complicadas y esto acciona la escena:

El lema de los improvisadores asustados es “cuando dudes di NO”. En la vida usamos esto para bloquear la acción. Luego vamos al teatro y, en todas las circunstancias en que diríamos que “no”, queremos ver a los actores rendidos diciendo “sí”. Entonces la acción que suprimiríamos si sucediera en la vida real, comienza a desarrollarse en el escenario [1990: 86-89].

Es en ese espacio de riesgo, de rechazo, donde un “sí” en el teatro produce algo de interés. Las cosas que no queremos que nos pasen deseamos verlas en el teatro o en una historia ficticia (quizás de allí también viene el éxito de la prensa sensacionalista).

La espontaneidad con la que surgen las escenas en las improvisaciones es consecuencia de la ductilidad de los improvisadores para ofrecer y recibir ofertas de manera alternada:

El actor que acepte cualquier cosa que suceda parecerá súper-natural; esto es lo más maravilloso acerca de la improvisación: de pronto uno está en contacto con personas libres, cuya imaginación parece funcionar sin límites [1990: 91].

Es a través de estos *síes* y *noes* que los individuos predeterminan más o menos las situaciones que les ocurrirán en la vida. A veces, aunque sean caminos insatisfactorios, repetimos esquemas a partir de estas aceptaciones y rechazos para transitar por caminos conocidos por nosotros mismos.

Johnstone lleva a sus alumnos por distintos estadios para conseguir el objetivo. En una primera fase procura concienciar al alumno de que al forzar la imaginación esta se bloquea; en una segunda fase se deja a la imaginación comportarse de manera, digamos, autónoma, sin responsabilizarnos de su contenido; en la tercera fase, es esta imaginación nuestra verdadera personalidad:

Las etapas por las que trato de conducir a los alumnos incluyen tomar conciencia de (1) que luchamos contra nuestra imaginación, especialmente cuando tratamos de ser imaginativos; (2) que no somos responsables del contenido de nuestra imaginación; (3) que no somos, como se nos enseña a creer, de nuestra “personalidad”, sino que la imaginación es nuestro verdadero sí mismo [1990: 97].

De manera indirecta aparece la narración, ignorando el contenido y montando la estructura a través del diálogo de ofertas.

Cuando Johnstone es cuestionado sobre el peligro de que el alumno ingrese en un terreno inconsciente al entrar en la espontaneidad, el profesor inglés supone que hay control porque él mismo es la guía que determina y delimita el campo por el que se mueven sus alumnos. Argumenta que no le da importancia al contenido, que el material perturbador que puedan utilizar sus alumnos lo relaciona con ideas suyas:

Cualquier cosa que emerja de su inconsciente, la acepto y la trato como algo normal. Si considerara el contenido de las escenas como revelaciones de secretos de mis alumnos sería percibido como una amenaza [1990: 103].

Y es que el material que surge no tiene fines terapéuticos, obedece a una ficción que se establece en grupo:

[...] el contenido se cuida a sí mismo, y en todo caso, solo interesa a críticos o psicólogos. Lo que a mí me importa es la facilidad con la que “asocio libremente” y la habilidad que tengo para reincorporar [1990: 105].

La forma de construcción dramática en esta técnica de improvisación mira hacia el material que se ha ido construyendo en lugar de ubicar el foco en lo que seguirá. Este material que se va dejando, es el que se retomará una y otra vez en el transcurso de la improvisación. En este sentido, el actor se vuelve un autor dramático, consciente de los caminos que equilibrarán la escena:

El improvisador debe ser un hombre que camina hacia atrás. Ve dónde ha estado pero no presta atención al futuro. Su historia puede llevarlo a cualquier lado pero siempre debe “balancearla” y darle forma, recordando incidentes que han sido dejados de lado y reincorporándolos [1990: 108].

El objetivo de las improvisaciones debe estar centrado en interrumpir rutinas más que en construir historias. Las historias se generarán a partir de estas rupturas.

Un improvisador puede estudiar transiciones de *status*, la anticipación y la “reincorporación”, y puede hacer asociaciones libres y a generar espontáneamente una narración, y aun así seguir teniendo dificultad para crear historias. En realidad eso se debe a razones estéticas o conceptuales. No debería pensar en inventar historias, sino en *interrumpir rutinas* [1990: 131].

Al no respetar el lugar que los improvisadores mismos han creado, estos anulan la improvisación; pierde fuerza. Se sigue la línea del respeto a la idea primigenia y su defensa hasta sus últimas consecuencias, lo cual no significa que la espontaneidad se encorsete. A este tipo de bloqueo lo define como *cancelación*:

La forma en la que los narradores arruinan su talento es *cancelando* [...] Otra forma en que los improvisadores (*nótese que Johnstone siempre mezcla improvisadores con escritores*) se arruinan es trasladando la acción a otro lugar [1990: 131-132].

Hay un juego que propone en el que los actores sugieren cosas y un tercer alumno va corrigiendo la escena. Sirve para descubrir por qué el dramaturgo se bloquea:

Las reglas son: (1) interrumpir la rutina; (2) mantener la acción en *el escenario*-sin *desviarse* a una acción que ha ocurrido en otro lugar o en otro momento; (3) no *cancelar* la historia [1990: 134].

Hay una forma de aceptación que propone una contraoferta: el “sí, pero...”. Este también lo encontrábamos en Viola Spolin.

b) Verso

Existe un gran valor en las improvisaciones en verso, ya que la obligación de la rima termina llevando al improvisador por caminos insospechados. Una palabra surgida de modo espontáneo y rimada en un verso, muchas veces se contrapone a lo que se estaba planteando, y puede terminar en movimiento, en acción, en conflicto. El ritmo y la musicalidad que exige pensar en verso, detona la espontaneidad de todos hacia un acontecimiento realmente insospechado, determinado por la casualidad y la “tiranía” de una regla. Dice, “Para mí, lo más fascinante del verso es su espontaneidad [...] simplemente tenemos que abandonar el control consciente y dejar que las palabras busquen su propia rima” [1990: 96].

Capítulo 6

Abriendo el texto teatral

6.1. Richard Schechner (1934) y lo performativo

Al llegar a esta parte del trabajo, es necesaria una revisión sobre los lenguajes que establece la escena contemporánea y que, directa o indirectamente, perfilan una poética de la improvisación. Dichos lenguajes nos abren puentes hacia los propios lenguajes que el espectador maneja en su vida cotidiana y que determinan su posterior lectura de la obra de teatro. Los estudios de Richard Schechner en torno al fenómeno de lo performativo nos dirigen medularmente a una codificación del espectáculo en vivo que se expande más allá del teatro e invade nuestra vida diaria, y no solo al espacio de representación.

Schechner repasa nuestros rituales performativos en la vida diaria y ejemplifica con una madre que le hace a su bebé la representación de meter la cuchara en la papilla y luego ponerla en su propia boca para que después el bebé la imite; todo es grabado por el padre en vídeo; después de años se ve el video donde todos los participantes se han transformado en espectadores diferentes. Esto, es una serie de *performances* donde unos interactúan con otros: la madre con el bebé, el bebé con el vídeo; años después, el video con el espectador [2002: 22].

Mostrar que se hace algo frente a alguien más también es hacer *performance*. Estas *performances* de la vida diaria son un conglomerado de comportamientos reconstruidos que

a su vez generan nuevos significados. La fuerza de este *hacer* está depositada en la interactividad con los demás y con los mismos *performances* de los otros.

Playing –doing something that is “not for real”- is, like ritual, at the heart of *performance*. In fact, one definition of *performance* might be: ritualized behaviour conditioned/permeated by play [2002: 79].

Las *performances* tienen ocho campos de acción [2002: 82]:

1. en la vida diaria.
2. en las artes.
3. en el deporte y entretenimientos populares.
4. en los negocios.
5. en la tecnología.
6. en el sexo.
7. en el ritual- sagrado y secular.
8. en el juego.

El juego se puede interponer o entremezclar con la realidad para quitarle seriedad o responsabilidad, pero en el fondo también puede ser serio. El juego también es una estrategia para involucrar a la gente en un ritual; para revelar un mundo intermedio sin que se tenga la sensación de violencia. Este, contiene sus propias reglas; dentro de ellas hay libertad pero no se puede salir de ellas. El juego no transforma pero da un ensayo de algo más:

Play is *performance* (when it is done openly, in public) and performative when it is more private, even secret – a strategy or reverie rather than a display-. In this interiority, play is separable from ritual, which must always be enacted [2002: 82].

A diferencia de otras artes como la pintura o la escritura, las artes performativas tienen su campo de movimiento en la misma acción, la interacción y la relación que realizan. La utilización del término *performance* en determinado tipo de representaciones, está dada por la sociedad y la época en la que aparece. La diferencia entre la *performance* y lo que no es *performance* es su sentido ritual o estético en una época determinada. Como ejemplo, el teatro griego no era representación sino ritual, vinculado a los dioses; después, en el teatro romano, el cariz cambia y se vuelve entretenimiento y, por lo tanto, *performance*. Schechner ve complicado separar el arte del ritual. Dice que siempre se entremezclan y que por eso podemos ver que los objetos de arte normalmente están en los museos [2002: 26].

Pero la *performance* de la vida diaria no es tan espontánea como pudiéramos pensar. Es parte de una serie de mensajes que hemos visto con anterioridad. De algún modo, son evocaciones a rituales. Los rituales, son una forma de recordar:

Rituals are a way people remember. Rituals are memories in action, encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life... Ritual and play both lead people into a “second reality”, separate from ordinary life [2002: 45].

Clasifica siete tipos de función de la *performance* [2002: 38]:

1. Para entretener.
2. Para hacer algo bello.
3. Para reafirmar o cambiar la identidad.
4. Para hacer una comunidad de adopción.
5. Para curar.
6. Para enseñar, persuadir o convencer.
7. Para lidiar con lo sagrado o lo demoniaco.

El ritual tiene una doble función: por un lado dejar a la persona vulnerable para que esté abierta al cambio y, por otra parte, el individuo queda inscrito con sus nuevas identidades y empieza a utilizar sus “nuevos poderes”. Este director estadounidense asocia la liminaridad del ritual a la muerte, al útero, a la invisibilidad, a la oscuridad, a la bisexualidad, a lo salvaje o a los eclipses.

Divide los rituales en tres fases: preliminar, liminar y postliminar. La fase liminar es la entrada al ritual y, de hecho, el espacio donde este se realiza. Se ejemplifica como el cambio a otra condición: de niño a púber, el matrimonio, la paternidad. La escritura o las artes performativas permiten esa fase liminar de modo temporal.

Si recordamos el debate con respecto a la relación público-escena que se fue suscitando a principios de siglo, principalmente con Antonin Artaud, esta discusión con respecto a lo liminar-ritual en el teatro sigue viva en Schechner [2002: 58]. La división del espacio en escena y sala ignora la relación de espacio mágico incluyente de todos los participantes del ritual, dejando al espectador en el umbral de ambos mundos, y por lo tanto fuera del rito del cambio. Al dejar al espectador del lado no mágico del umbral, también se le distancia, no se le permite vivir su transformación; se le incluye sin serle permitido su propio proceso. Al suceder esto, el espectador es consciente de la artificiosidad del aparato

escénico. La línea que convierte una *performance* en un ritual se da cuando el auditorio se transforma en una comunidad.

Recordemos el *happening*, que estuvo tan de moda en la década de 1970. Es un espectáculo que se realiza en sitios no convencionales con alto contenido de improvisación, donde el público y los intérpretes comparten un mismo espacio.

La cultura oficial tiene el trabajo de generar nuevos rituales que perpetúen los viejos valores, los valores en el poder. Los rituales influyen aunque sean espurios. Pone de ejemplo las exposiciones universales del siglo XIX como ferias de atracciones más que como un espacio de interés social por otras culturas [2002: 73].

En la *performance*, los signos que encontramos son codificaciones extraídas de la vida y procesadas por una multiplicidad de artistas que intervienen en ella. En esta, se genera un universo lleno de símbolos tendientes a generar un lenguaje no verbal. Dichos símbolos son imposibles de captar *a priori* en un libreto porque dependen de las circunstancias de cada *performance*. De la experiencia en directo sale el *texto performativo*, que es el resultado de los eventos de cada función. Ninguna es igual a otra porque hay infinitud de variantes: el tipo de público, el teatro, acontecimientos del día, accidentes durante la función, entre otros.

La actuación codifica una multiplicidad de relaciones semióticas basadas en elementos de la vida real y de la vida escénica, planteada tanto en ensayos como en el momento de la representación. El público recibe ese material y lo relaciona con el referente original a través de un nuevo lenguaje no verbal. Así, nos acercamos a la descripción de Barba de texto, que es “tejido”, y que comprende más cosas que una interpretación literal [2002: 155].

Por todo lo anterior, es interesante considerar las ideas performativas de Schechner para una dramaturgia de la improvisación, que abran la posibilidad de lo performativo en la concepción misma de los textos. La base ritual y lúdica ya preexiste en el comportamiento humano. Si el espectador hace conexiones de los rituales de la escena a través sus propios rituales cotidianos es más factible poder convertirlo en parte del espectáculo.

6.2. Hans-Thies Lehmann (1944) y el teatro posdramático

Desde hace algún tiempo, en el teatro contemporáneo, se maneja el término teatro posdramático para describir aquella tendencia que busca vida escénica sin tener al texto como patrón principal. El crítico alemán Hans-Thies Lehmann ha hecho uno de los análisis más recientes y completos al respecto y por ello es la fuente que tomaremos para hacer una revisión sobre el tema. Este concepto nos interesa sobretodo porque los recursos que emplea la visión posdramática para generar nuevos sentidos también se presentan en los espectáculos de improvisación, y su comprensión puede ser estudiada de cara a apoyar una dramaturgia de este tipo. Los posdramáticos, son lenguajes que se valen de códigos culturales eclécticos que, a su vez, son los que se manejan actualmente en las sociedades modernas –y no tan modernas- en otros campos de la vida cultural.

El teatro contemporáneo se abre a nuevos lenguajes que permitan a la escena ir en pos de sentidos dados más allá de la palabra, la actuación o el mismo espacio escénico, generando códigos que extraigan signos y recursos de medios no convencionales en el universo teatral, de cara a abrir al espectador a nuevas experiencias estéticas a través del lenguaje teatral. En palabras de Lehmann:

El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama [2013: 44].

La creación escénica posdramática considera la utilización de materiales antiguos fusionados con materiales contemporáneos, buscando su actualización escénica a través de un lenguaje que se vale de signos y recursos técnicos modernos con los cuales tienen contacto creadores y público en la vida real. Podríamos hablar de la apertura hacia la imperfección de la pieza en la teoría posdramática. Esta imperfección implica mayor velocidad en el cambio semántico de los materiales; en ocasiones puede ser que en una pieza posdramática no se haya terminado de desarrollar una situación cuando ya se ha cambiado por otra.

Una de las razones de la apertura posdramática radica en que no se puede dar la solución definitiva a nada; incluso, se reformulan las preguntas antiguas sobre la razón de

ser del teatro; las respuestas ya no son válidas de acuerdo a los cambios en gustos y códigos que se manejan en la modernidad.

Los grandes teatros o las grandes productoras apuestan por un teatro más seguro ya que su manera de proceder es a través de una mentalidad más bien burocrática, con multiplicidad de requisitos extra artísticos y compromisos cuasi administrativos. Rara vez pasan los productos del teatro alternativo al teatro comercial aunque merecería la pena reflexionar qué generan de atractivo las obras “marginales” cuando pasan a la tentación de convertirse en producto de consumo. Lehmann asegura que:

[...] el teatro experimental es, con frecuencia, un teatro legítimamente *desacertado*. Sus innovaciones no deben ser plausibles de inmediato, en la práctica sus resultados pueden quedarse por debajo de las expectativas, su potencial innovador puede, en principio, revelarse escasamente [2013: 50].

En la antigüedad, el texto daba un cosmos ficticio pero esa noción quedó rota con las teorías del teatro moderno de Brecht, Boal, Barba y otros más. En el teatro posdramático hay un cosmos contenido aunque no haya texto (o drama, como lo define Lehmann).

Recientemente, el público, al provenir de una tradición “dramática”, es decir, con el texto como columna vertebral del teatro, tiene el conflicto con el teatro moderno de la falta de sujeción del espectáculo con el texto. La tradición parece proporcionar un código decodificador en el espectador que lo hace reticente a abandonar la idea del teatro sin una vinculación sumisa a la obra escrita.

En los nuevos lenguajes, el teatro -ya no solamente el diálogo-, a través de la palabra, se deja de convertir en la gran megafonía del autor. El actor deja de proceder como un mero hablante del mensaje de una voz monitora. Si bien podríamos ver que el teatro posmoderno puede seguir partiendo de un texto, casi inmediatamente se vale de nuevos lenguajes y signos de procedencias diversas para transformar el mensaje de la obra. Esto no significa renunciar forzosamente al mensaje del autor pero sí significa abrirse a nuevos mensajes en paralelo.

El autor, aun siendo el que despliega símbolos sobre ese universo organizado por él mismo, no puede imponerle comportamientos cerrados a cada uno de sus símbolos ya que éstos son simplemente el continente de signos que tienen su fuente en la psique humana y en la cultura. Dichos símbolos son material cultural con carga emotiva y psicológica. Cada

participante en el espectáculo (incluyendo al espectador y al actor) va procesando la información simbólica con material personal; por lo tanto, es imposible imponer seguir un material cerrado.

Si la idea antigua del teatro gira en torno a un autor que ha generado un universo cerrado y unívoco, en lo posdramático el teatro no preexiste en la obra, existe en escena durante su desarrollo. Si su preexistencia se basa en el hecho innegable de que la ordenación de signos plasmados en el texto es de donde se parte, se está limitando el teatro en cuanto a su semiótica. El teatro posdramático ya no se concibe como lugar de transcripción del texto sino la escena misma es el teatro; de algún modo, la escena es el texto mismo contemplando cualquier tipo de incidentes durante su representación.

El término drama se ha vuelto confuso. Su utilización en la vida diaria ha alterado su utilización en el ámbito teatral. La acepción de drama queda referida en los oídos del espectador principalmente en su vertiente de teatro de tema serio, pero originalmente se refiere a la estructura dramaturgica, hecha de conflictos, peripecias y personajes, entre otros. Drama, en su origen se refiere tanto al melodrama como a la comedia y a la tragedia y demás géneros. Al parecer el uso del término referido a temas exclusivamente “serios y graves” quedó relacionado con la herencia del drama burgués del siglo XVIII, ya que el término se utilizaba indistintamente para referirse a un teatro de tono serio. Sin embargo, en sus orígenes drama se refería genéricamente a *acción*.

a) Conflicto drama-teatro

A partir de las reflexiones modernas sobre el drama³ se ha presentado una tensión constante entre este y el teatro. Se han revisado los límites y la convivencia entre ambos, siendo un campo sembrado de paradojas al ser uno y otro consecuencia de su par.

El teatro se produce a través de medios materiales (escenario, actores, público), y todos estos tienen un potencial semántico por sí mismos, más allá de su ubicación en el drama. Esto ha despertado innumerables motines y luchas por mayor independencia del teatro. No obstante, el drama subsiste detrás de su representatividad. Siempre se establece de una manera u otra un texto del cual parte el teatro.

³ Drama, en su acepción de texto. Desde aquí comenzaremos a utilizar los dos términos indistintamente.

La lucha entre ambos se ha centrado principalmente, como ya lo hemos visto en muchas partes de este trabajo, en el derrocamiento del texto como pieza única y del teatro como siervo de una univocidad. El teatro se ha dejado, a partir de la modernidad, de ver como traducción de su contraparte literaria. Esto también se refiere a las numerosas circunstancias tanto intelectuales como políticas de las que se ha valido el drama para plantear un logos que imponga un orden político y social en el espectador.

El drama y el teatro nunca han sido ajenos a los cambios de la historia (como ningún arte). Sin embargo, su formato puede ser que plasme cambios y conflictos sociales o intelectuales de manera más activa que el resto de las artes debido a su forzosa posición dialéctica; por ser un dispositivo basado tradicionalmente en la palabra y en los signos. Palabra hablada y signo escénico, por lo tanto, son compañeros en un proceso dialéctico donde se cuestionan realidades humanas sociales e intelectuales, e incluso también emocionales.

El teatro es la abstracción hecha algo concreto. Encierra en sí mismo la estructura de una política. Nunca ha cambiado nada en la historia pero trabaja con una material afín a los movimientos de debate de las *polis*, no solo a través de su fabulación, sino también a través de su estructura. En su formato estético y estructural, encontramos la vía dialéctica más directa de todas las artes para debatir las relaciones humanas a nivel social, político e incluso espiritual. Su envase es un código ético y es la metáfora de una estructura del universo; es logos. Su reordenación reordena también el orden de lo establecido.

El teatro habla de algo que nace y algo que termina muriendo en el tiempo de la representación, así como nosotros mismos; es metáfora de nuestra propia muerte. Habla de situaciones y de sensaciones y se vale de la tridimensionalidad y del cuerpo humano (generalmente). Habla de la transformación y del fin de las cosas. Está contenido en un tiempo y lo proclama como una de sus bases.

El espectador completa elementos del símbolo teatral con su propia experiencia para poder entenderlo y vivirlo. Esto concierne también a la actuación. Lehmann retoma el ejemplo del “teatro energético” como ese tipo de teatro que dirige sus gestos hacia una reacción orgánica del espectador. Siendo más precisos, el cuerpo del actor convierte un

gesto, un dolor o una emoción que está ubicada en otra parte de su cuerpo, para que el espectador infiera orgánicamente aquella sensación de dolor, al ser empático con ella.⁴

El drama manifiesta un esquema donde el personaje o grupo de personajes se enfrentan a una realidad que por alguna razón sigue generando un desajuste en los valores del universo. El cuerpo de ese universo expone esa realidad, la identifica y trata de ajustarla, ya sea a través del reconocimiento, la destrucción o la sublimación de alguno de los personajes.

b) La imaginación y el sueño

El sueño siempre se ha presentado en el ser humano como crisol de material simbólico vivo. Los surrealistas lo volvieron objeto estético y fuente de la obra de arte pero habría que ver de algún modo todos los *ismos* (las vanguardias) de una u otra manera extraen simbolismos de él. Es lo más colectivo y lo más personal que tenemos como lenguaje. Es el punto de contacto con lo más primitivo y lo más intelectual. Es un monstruo maquillado que todos conocemos aunque no lo entendamos. Parece ser el canal de comunicación a través de nuestro propio caos psíquico. Sus signos son válidos y reconocibles para todos en cualquier lugar del planeta pero su interpretación siempre es, como en los últimos descubrimientos de la física cuántica, dependiente del observador. Una atmósfera onírica es una sensación que transmite el teatro [2013: 113].

En el teatro posdramático los *pensamientos oníricos* conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento, y no al desarrollo de los acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo. Sería un fenómeno interesante poder registrar el estímulo secundario que se queda el espectador cuando se lanzan dos o más propuestas simultáneas a la vez. ¿Tiene un orden la captación y priorización del espectador a nivel mnemotécnico?

⁴Lehmann pone un ejemplo del fotógrafo polaco Hans Bellmer donde en una de sus obras para manifestar un dolor de diente se aprieta el puño y se clava fuertemente las uñas. Estos signos en escena tiene la peculiaridad de permitir a la mente del espectador recrear la sensación y no solo reconocerla. Lehmann [2003: 67].

Un teatro de imágenes o estímulos vuelca al teatro más que en cualquier otra época, a una interdependencia con otras artes como la pintura, la danza o la arquitectura. El problema que tiene entonces el público más tradicional es la ubicación del deleite estético. Posiblemente, la mayor dificultad que encuentra el teatro posdramático es la visión que sobre el teatro ha dejado la tradición en cuanto a lo que debe disfrutarse de este arte. El público de teatro relaciona este arte con experiencias humanas escenificadas, ya tengan su conexión con las relaciones humanas o con los sueños, pero siempre con un cierto *logos* regidor del texto. Todos los elementos que aparecen en el escenario se convierten en metáfora de estas experiencias humanas; el actor también. La ausencia de este *leitmotiv* centrado en lo humano, parece seguir produciendo confusión en la butaca.

c) Trama y fábula

En el teatro, el término *trama* lo utilizamos para referirnos a la estructuración episódica y organizada de los eventos de una narración. Su referencialidad dice más bien poco sobre una serie de elementos del universo intersubjetivo entre los personajes que contiene la historia. Podríamos decir que es lo que queda de la estructuración condensada del mito, relato del conocimiento popular que pondera un objetivo didáctico. Al menos Aristóteles se refiere al mito en este sentido y es debido a que las historias contadas en las tragedias corresponden a narraciones conocidas por todos.

El carácter histórico o culturalmente conocido y reconocido de dicho mito, sin embargo, nos constriñe, como personas de una época y valores actuales, a una lectura del término más bien arqueológica, antropológica o, recientemente, psicoanalítica o psicoantropológica.

La creación dramaturgica contemporánea, nos lleva a utilizar términos como *fábula* aunque el término *fábula* se refiera originariamente a un relato que se vale de la antropomorfización de animales y objetos, cuyo objetivo cumple fines didácticos. Cuando hablamos de la fabulación en la escritura (narrativa o dramática), nos permitimos abrir el campo a la imaginación e incorporamos elementos tanto realistas como no realistas. Además, de cara a este trabajo, nos relaciona directamente con la visión de obra abierta de

Umberto Eco que más o menos hace esta lectura para referirse a la construcción anecdótica de una obra narrativa o dramática.

Para explicar la utilización del término podríamos poner de ejemplo las obras de Kantor, donde los actores son parte de un universo en el cual son ensombrecidos por objetos hipernaturalistas extraídos de la vida y en condiciones sin pulimentar (es decir, mesas con polvo, lámparas rotas todavía con telarañas, extraídas de algún basurero). Estos objetos se convierten en los verdaderos protagonistas de la puesta en escena. Si se tuviera que exponer el argumento de alguno de los montajes se tendría que señalar un universo donde dichos objetos llevan la acción y como eco está el ser humano.

d) El sufrimiento del cuerpo del actor

El teatro posdramático también habla de la relación del espectador con respecto a las sensaciones reales que se están viendo en el cuerpo del actor. Estas, son fuente de comunicación y de experiencia estética entre actor y público. En formatos teatrales como la *performance* o el *happening* el espectáculo es los signos que el propio cuerpo estimulado del actor produce, ya sea flagelado, extasiado o agotado. Es el propio sentir del actor —y ya no del personaje— lo que se convierte en material teatral:

En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo... ya no se comunica necesariamente un significado desde A (escena) hacia B (espectador), sino que tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, *mágicas*, por medio del lenguaje [2013: 256].

La conexión del espectador con el espectáculo es a través del reconocimiento de las reacciones físicas del actor; estas en sí mismas son la obra:

[...] lo que cuenta es el valioso instante en el cual un cuerpo, bajo amenaza, empieza a hablar en el espacio de una escena. Incidentalmente es esta constelación, no la narración (que proviene de la épica), la que emergía también en el teatro antiguo [2013: 132].

e) El abandono de la significación

El drama necesita coherencia. Lo que cambia el paradigma del teatro en las posturas posdramáticas es cuestionar si esta coherencia es la forma definitiva de expresar la vida humana a través del teatro o no. La linealidad que plantea el drama (como texto escrito

definitivo y cerrado) tradicionalmente no concibe la presencia de dos o más posibilidades simultáneas; ni a nivel símbolo ni a nivel emoción. Los signos tienen que estar ordenados y distribuidos para que el espectador no confunda el mensaje. Pero probablemente también estamos viendo una “apertura hacia la apertura” por parte del espectador contemporáneo, la cual es un reconocimiento de que este posee herramientas de decodificación más allá de las racionales.

En algunos lenguajes posdramáticos se exploran posibilidades sin que sus elementos lleguen a generar significado. Finalmente la palabra es un texto en sí misma (y por extensión cualquier signo) y la renuncia a la “tiranía” del texto puede llegar a estos extremos posdramáticos. Quizás podríamos apuntar que el riesgo de perder el contacto con significado alguno sea también la pérdida de cualquier comunicación entre espectador y hecho escénico.

Se puede mantener la idea de la repulsa al sometimiento del texto pero se tendría que lograr una conciliación entre lenguajes y su comunicación porque si no, hay un cortocircuito en el mecanismo de un arte que requiere colectividad. En el mismo hecho artístico, la relación del objeto de arte con el observador -incluso en la pintura donde se presenta una materialización cerrada- está sujeta al intercambio de información con el observador. Si no hay significado debe haber algo más a cambio.

En el teatro, el manejo de la *mimesis* es quizás una pretensión más arriesgada en comparación con el resto de artes. Pretende volcar los mundos reales transformados en mundos imaginarios con vocación tridimensional y en movimiento, conservando una sensación de verosimilitud que haga pensar que lo que está enfrente es una experiencia real y no solo su representación estética. Esta es posiblemente una de las utopías del teatro.

f) La realidad como irrupción en el universo de la escena

El universo creado en el escenario transmite una realidad concreta cargada de signos. Como ya hemos dicho anteriormente, la colisión de signos y símbolos en escena genera movimiento. La mente del espectador entra en acción para completarlos. Es en este sentido que el material inmediato extraído del exterior —o de la enciclopedia, como lo veremos más adelante— ya no es simplemente una realidad que entra de manera automática en

escena; es un universo simbólico que tiene que asimilarse y decodificarse dentro del universo semántico de la obra que estamos viendo. La vida real se vuelve una semántica que hay que traducir con las leyes de lo que está sucediendo dentro de ese universo teatral. En ese momento, la ficticia no es la obra que estamos viendo sino la vida misma que hemos traído del exterior:

Quando el espectador se pregunta forzosamente (motivado por la práctica escenificada) si debe reaccionar al acontecimiento escénico como ficción (estética) o como realidad (es decir, moralmente, por ejemplo), esta naturaleza fronteriza del teatro con lo real confunde precisamente su crucial predisposición: la ingenua seguridad y la certeza con las cuales experimenta su condición de espectador como un modo de comportamiento social poco comprometido [2013: 178].

Rompiendo la idea del texto como un *logos* y tomando las situaciones como eje del hecho teatral, se puede considerar que el movimiento escénico está dado, aun careciendo de la figura de la “acción”, como eje del proceso. Todos los gestos aparecidos en escena tendrían una tensión tendiente a mantener la atención del espectador pero estimulada y mantenida —no importa su intensidad sino su constancia— a través de la sensación de algo que cambia, que está en un proceso ininterrumpido.

Una forma de ver el recorrido hacia el teatro posdramático no es que hayan surgido en este elementos significantes nuevos, sino que se han deconstruido los fragmentos que siempre han estado presentes en el teatro, aunque subordinados al texto, y se les ha dado entidad propia como elementos significantes independientes, dentro de un universo común en el cual conviven.

g) La anulación del espectador

Anulando el significado y sustituyéndolo por una serie de estímulos inconexos, la pregunta que podría surgir es si no se desprecia la comunicación y por lo tanto se convierte al espectador en algo accesorio. Si el teatro deja de priorizar el elemento comunicativo quizás estamos frente a una pregunta: ¿no estamos cortando el circuito que hace al teatro lo que es? En ese momento la puesta en escena sí se convertiría en el exclusivo aparador de fragmentos de otras artes, como tanto tiempo se llegó a decir del arte teatral.

Pensemos que todas las artes son proyecciones de lo humano en cuanto a sus sentidos. En la misma arquitectura se establecen las relaciones entre el humano y el espacio; la música está vinculada al oído; la pintura a la luz; el cine a las imágenes interrelacionadas extraídas del mundo real; la literatura a las ideas hechas palabra. El teatro, ¿a qué?

De acuerdo a Artaud es al ritual y la crisis del teatro, según decía, radicaba en la pérdida de este vínculo. El ritual se extiende a la relación con los demás y con las cosas desde un punto de vista de emociones y creencias humanas. Los signos en el teatro siempre han tenido esa conexión con el reconocimiento de las costumbres y nuestra relación con el universo de lo humano. Pero en el teatro no solo habla de universos sociales o de metáforas de relaciones humanas con objetos, el teatro socializa y ve a través del que lo está viendo.

Ubicamos las acciones humanas en escenarios pero, ¿qué pasa si esos escenarios tan cargados de significado para nosotros se vacían de personas? Desde este trabajo reflexionamos en que el escenario está cargado de simbolismo por sí mismo aunque esté vacío, en la recepción del espectador; cualquier elemento que aparezca o incluso el mismo vacío adquieren presencia como entidad teatral. Entonces, ¿de qué se cargan las partes que se dejan en blanco? Seguramente cada espectador las cargará de contenido distinto.

h) El espectador y la metáfora

Pensemos en un espectador moderno y pensemos en las posibilidades que dan el marco y la paleta teatral. Si en todas las artes el espectador recibe un estímulo estético, en el teatro se abren varias posibilidades. El escenario vacío mismo es una promesa de lograr una metáfora viva que puede ser percibida con todos los sentidos; el escenario es metáfora abierta en sí mismo. El teatro no la asegura pero sus medios ya contienen la posibilidad poética.

El espectador posiblemente sigue asistiendo al teatro porque también intuye que asistirá a la creación en tiempo real de un mundo poético. En ese sentido lo ritual ha quedado sustituido por lo poético si es que acaso el ritual no tiene como materia prima la poesía. Como ya hemos mencionado, el espectador asume el tiempo teatral con su principio y su fin como metáfora de su propio inicio y fin en la vida; el despliegue de signos y

símbolos escénicos, por tanto, se van disponiendo en el tiempo como si surgieran en ese instante. En este sentido, la poesía que generan produce la sensación de ser creada en ese instante y no antes y, desde una visión performativa es así. El universo es creado allí y entonces. El ritual en este caso es generar el universo de manera poética para después ser desmantelado al volver al mundo real.

Durante la función, nuestro sistema de creencias ha sido intercambiado por un sistema de signos poéticos el cual el espectador activará con su presencia y por lo tanto dichos signos quedarán activos en él. Está frente a un arte que en principio podría estimular todos sus sentidos e incluso, que contiene la semilla de algo irreproducible, algo mortal; algo que tan solo pasará una vez. Quizás esa sensación de mortalidad sigue siendo una de las seducciones con las que cuenta el teatro para no morir frente a sus primos más mediáticos.

En ese mundo poético en el cual el espectador también cohabita durante la función, se sigue teniendo la sensación de que las fantasías y la imaginación se pueden salir de la mente y volverse tangibles. El cine, con sus herramientas, ha logrado acercarse pero sigue siendo feudo de la imagen, el sonido y demás artificios. La tridimensionalidad del escenario le impide al teatro romper su “mentira” estética. El teatro sigue siendo potencialmente ese espacio que logra lo que su esencia promete: una metáfora que se convierta en vida misma y que se pueda “tocar”. El cine copia en planos bidimensionales la realidad y la presenta como si fuera la realidad misma. Comenta Lehmann que “El naturalismo radical que sugiere la técnica del cine disolvería en la superficie toda conexión de sentido, incurriendo en la más extensa contradicción con la realidad familiar [2013: 207].

i) Naturalismo

El naturalismo procura una reproducción fidedigna de la realidad, lo cual termina siendo recibido como una mentira para el que observa. Es una imagen evidentemente clonada en un medio que no está en la realidad. El cine, en el fondo, establece una contradicción. En el teatro y en la literatura la relación con la realidad es distinta. No pretenden reproducirla, se valen de ella para designar sus nuevas disposiciones.

El teatro posdramático está recuperando lo naturalista desde una óptica que desrealiza la realidad. Es decir, las temáticas que se presentan como naturalistas buscan “los bajos fondos” de la realidad y la intención ya es mostrar la realidad como una plataforma grotesca. El cine, en este sentido, ha influido al teatro, el cual integra temas y lenguajes cinematográficos en su elaboración moderna. Lo irónico del asunto es que el lenguaje cinematográfico se ha vuelto en muchas ocasiones el lenguaje de referencia para el teatro contemporáneo. No se pueden explorar ciertas disposiciones espaciales y temporales sin tomar en cuenta lo que la “nueva” mente del espectador (mente cinematográfica) tiene como referentes estéticos [2013: 208].

Dicha estética se esparce a las demás artes. El hipernaturalismo cinematográfico se convierte en una suerte de virtuosismo técnico que impide la intención y pide la copia exacta de la realidad para duplicarla en pantalla. No exige un reconocimiento de posturas, por lo general, sino un reconocimiento de lo fidedigno de la imagen. La imagen cinematográfica es lo que es, está cerrada y no esconde nada más. Está limitada a la perspectiva de sus ángulos, no tiene más horizonte en sí misma.

El teatro no puede lograr estos “puntos de vista” a nivel técnico pero se tiene que sumar a la causa para poder subsistir a nivel competitivo, y lo hace a través de las premisas estéticas que impone el cine y la televisión, o por lo menos buscando los equivalentes que estos medios de comunicación logran. Si antes hablábamos de la tiranía del texto quizás estemos presenciando el surgimiento de una nueva tiranía, la de la imagen hipernaturalista; absolutamente cerrada por completa y detallada que es.

La realidad retratada con una cámara se vuelve un fetiche por lo procesada y digerida que resulta, y desvía el cuestionamiento sobre sí misma. Lo que proyecta un producto audiovisual es “la verdad” sin cuestionamientos en el sentido de signos. No es su contenido simbólico lo que se aprecia en estos medios sino la perfección técnica con que se presentan sus contenidos. No importa tanto su mensaje, importa lo clara que esté la idea y la perfección con la que se realice. Y, al estar centrado en la perfección del continente y desvinculado del contenido, lo audiovisual permite la evasión y favorece el mero entretenimiento.

j) La risa en el público contemporáneo

Actualmente, uno de los factores que han contribuido a la crisis del drama viene de la actitud rebelde de las generaciones de las décadas de 1980 y 1990, herederas a su vez de las decepciones sobre un mundo sumergido en constantes guerras y posguerras —cosa que parece continuar en esta segunda década del nuevo milenio—. En el teatro, se manifiesta esta actitud rebelde en la renuncia a un mundo cerrado y definitivo, supeditado a verdades absolutas. Pero también en la renuncia a la reflexión sobre la gravedad de la vida o la responsabilidad. La risa se convierte, entonces, en la evasión favorita del público teatral, en el distanciamiento de una actitud oficialista y didáctica del drama.

Para generar mundos posibles —cuestión que trataremos más adelante— el teatro sigue necesitando de un dispositivo de signos y símbolos que activen la imaginación y sugieran espacios y tiempos, debido a sus limitaciones técnicas en comparación con lo audiovisual. El equivalente competitivo frente al cine y la televisión que le ofrece al público a nivel comercial, se centra en la risa como medio de distanciamiento sobre el pensar. Sin embargo, la risa vista como mera evasión de cualquier responsabilidad ética o intelectual deja al teatro alejado de su vocación artística. Nos dice Lehmann que:

La risa permite entonces dejar abierto el grado de distancia con respecto a lo citado. Naturalmente la referencia al mundo vital ya está inscrita en el más simple acto de la recepción (yo reconozco únicamente lo que ya encuentra un esquema análogo en mi horizonte de experiencia) [...] Es preferible aceptar el retruécano más simple a la insufrible *seriedad* falaz de la retórica pública y oficial [2013: 212].

En el teatro de humor, el público es teatralizado. Al hacer parodia de él mismo se le distancia de cualquier responsabilidad. El reconocimiento de alguna crítica social o de cualquier índole, por parte del espectador, no existe, debido a que se esconde en la abstracción de lo genérico. No hay responsabilidad personal ni grupal, ni compromiso sobre el producto que consume.

Esta actitud se irradia incluso a otros ámbitos que ya no son específicamente los teatros tradicionales. Se mueve a bares, locales, solares, salones, etc. En esos espacios, la demanda del tipo de teatro “divertido” —o como lo llama Lehmann *cool fun*— es la misma, solo que se instaura en una cultura de *club*.

La función de teatro sigue teniendo el reconocimiento de acontecimiento real aun cuando está circunscrita a un espacio ficcionado. Es interesante ver el efecto de los acontecimientos deportivos aunque, como ya vimos con Schechner, su principio es más maniqueísta; son buenos contra malos; son dos bandos; es ganar y perder y las reacciones derivadas de esta dialéctica sacan lo más primario del ser humano. Opuestamente, el ritual teatral está enmarcado por la complejidad de sus signos y el movimiento de sus símbolos.

k) El teatro como conciencia de la muerte

Lehmann retoma a Heiner Müller al hablar de que este último visionaba sus espectáculos pensando en el espectador más como potencialmente muerto que sobre el espectador vivo. Esto nos establece una intencionalidad de volcar al espectador como signo perteneciente a la perennidad del mismo hecho teatral; comparte y recuerda que este último también tiene un carácter perecedero. La escena está suscrita al tiempo, como metáfora de su propia existencia humana [2013: 154].

El espacio escénico puede ser metáfora del vacío, de la muerte o el sueño. Un sitio que abandona todo lo que acarreamos de nuestra vida para ir llenándolo con signos que se van colocando poco a poco en el tiempo (el tiempo de la representación). Los sucesos de la escena vacían el “ahora” de la vida del público y en este vacío entra la lógica de la imaginación en cuanto la suposición de mundos posibles. Esto detona la tendencia del espectador hacia la anticipación. El espectador experimenta o comparte experiencias y, así como en la vida, empieza a concebirlas como parte de su memoria vital; la memoria de lo que ya fue. Quizás la esencia del teatro alude a la nostalgia.

l) El teatro energético y la construcción de imágenes por alusiones

Los personajes que no están presentes en escena pero a los que todos aluden, en muchas ocasiones adquieren dimensiones muy amplías. Son fijados en la mente del espectador como presencias reales. En este sentido, el efecto se extiende a más situaciones del teatro, además de los personajes no materializados en el escenario. Muchas veces se dice a los actores que si ellos sienten el público sentirá. Esta idea se refiere en parte a la creencia de

que el público conectará con cualquier signo que sea reconocible en su experiencia emocional o física a través de los gestos del actor.

El teatro energético nos plantea que la mente del espectador asocia la sensación física del actor cuando, por ejemplo, este realiza un gesto sintomático en una parte del cuerpo, alejada del punto físico “afectado”. Esto permite que dicho espectador utilice tanto su bagaje mnemotécnico como su capacidad de inferir para completar el mencionado cuadro de signos de dolor del actor.

En cuanto a las emociones, el mecanismo es similar al anterior. Cuando un actor representa una emoción, nos emociona menos que cuando trata de esconderla o cuando sus palabras no se corresponden con la emoción pero la dejan entrever. Estos gestos son signos que remiten a otros signos menos focalizables pero que se percibe porque el espectador reconoce el cuadro. Es en este sentido que vemos que las conexiones semánticas no solo son el instrumento para comunicar mensajes sino que involucran al espectador a nivel orgánico.

m) El error verbal genera movimiento

Quizás si el ser humano hubiera desarrollado y apostado por lenguajes no verbales para su comunicación y transmisión del conocimiento, la comunicación estaría enfocada en esos lenguajes y estos convivirían en escena sin conflicto —en caso de haber surgido el teatro en la civilización—. La palabra, como medio captable y reproducible, ha permitido el avance en muchas áreas del desarrollo humano a nivel técnico e intelectual. Es sobre todo un sistema de captura de datos y reproducción de información, pero también ha establecido a través de la historia una serie de peripecias en las relaciones humanas.

Combinada con otras palabras, la palabra no es unívoca. Es un recipiente de información que en ocasiones plasma significados objetivos pero, en otras, también es recipiente para material informativo personal, cultural y emocional que se va depositando en ella; concentra mucho material subjetivo. Cómo someterla si es lo más democrático que hay. Se le podrán imponer significados oficiales o restringir su uso, pero resurgirá en otra forma porque tan solo es recipiente y cuando este recipiente entra en juego, sus contenidos

se colapsan en la interlocución. Por otro lado, dicha confusión genera movimiento. Esta confusión semántica es la base sobre la que se sostiene buena parte de la cultura y el arte.

En los espectáculos multilingües posdramáticos, por ejemplo, el habla se puede utilizar tan solo como un elemento acústico, constituyéndose en una serie de sonidos inconexos frente al espectador que no conoce la lengua. Se vuelve un signo más y se desvincula del código lingüístico. Sus tonos y cadencias son los que transmiten significado, reduciéndolos a un código más primario de gritos, tonos agudos o graves, volumen, etc. [2013: 262]

Las palabras en ciertos espectáculos son señales -como en el teatro energético- para exponer el estado de ánimo del personaje o para generar atmósferas. Lo verbal deja de ser objetivo comunicativo como tal; su sonido tiene más vinculación con el terreno musical. La comprensión verbal está anulada. La palabra convertida en sonido o, más específicamente, deconstruida en sonidos, ha sido fuente de experimentación en el teatro posdramático.

Entonces, así como vimos en el ejemplo de Kantor donde los objetos adquirirían mayor entidad dramática que los actores, el lenguaje verbal (o más específicamente los sonidos) se convierten en los verdaderos actores de las puestas en escena. Quizás este “fetichismo”, esta animación de los objetos escénicos, es la constante de muchos de los espectáculos teatrales contemporáneos. En una concepción posdramática del teatro podríamos decir que este se abre a un arte escénico de la animación constante de objetos, ya sean acústicos o visuales, con la referencia directa o indirecta de un texto dramático o performativo.

n) Marcos

El drama ha sido desde siempre un marco y en el teatro coexisten tres tipos de marcos: el marco del proscenio, el marco mental de la escenificación y el marco del proceso dramático. Estos están interrelacionados.

El marco que da el proscenio es el marco referencial y limítrofe de todos los demás marcos, incluyendo el marco del *theatron*, (el lugar desde el que se ve). La particularidad de este marco proscénico está en su mutabilidad, magnificación y potencialidad. El escenario es el aliado del tiempo escénico. Tiempo y espacio escénico siempre caminan de la mano; uno se apoya en el otro. Todo lo que es pronunciado aparece en el escenario para

la mente del espectador, incluso las cosas que esconden sus oscuros. Sus convenciones se convierten en referencias concretas. Solo es necesaria una palabra, un dictamen, un foco, o una insinuación, para que aparezca un objeto. Si un actor dice que hay un objeto debajo del suelo, detrás de una cortina o incluso escondido dentro de un haz de luz, para el público aparecerá dentro de ese universo. Por lo tanto, cualquier nuevo signo en el escenario se transforma en real, dentro de esa realidad teatral.

El escenario, a su vez, es una hoja de papel donde se van escribiendo y desapareciendo mensajes. Se puede leer en ellos pero solo tienen sentido si son acompañados de un antes o un después; son dependientes de algo que los signifique. El escenario se puede llenar con el vacío y puede plasmar la más absoluta soledad cuando está saturado de objetos. Se mueve con respecto a la línea del horizonte si uno de sus elementos está emplazado con una perspectiva torcida o si los personajes se refieren a él cambiando completamente la forma habitual de convenirlo.

En el marco del proscenio no hay nada, está vacío, por lo tanto está potencialmente todo. Genera tensión por sí mismo, por su cualidad de ser posible. Genera signos sin siquiera iniciar la función. Es una obra en sí mismo. El proscenio es símbolo; es la pantalla tridimensional de los sueños pero abierta a quien la mira. Nuestra relación con el marco del proscenio también es simbólica. El espacio vacío nos remite a la nada. Quizás nuestra tendencia es a significar las cosas, a componer en la nada. Cuando una pequeña cosa aparece sobre lo vacío adquiere una serie compleja de significados para nosotros. En ese sentido, lo que hace el texto e incluso todo el aparato teatral, es acotar la inconmensurabilidad del escenario; su potencial neurosis semántica.

La articulación del tiempo a través del espacio se da de manera muy concreta y muy relacionada con el ritual. El espacio se transforma a sí mismo y al hacerlo arrastra la mente del espectador con él. Esto quiere decir que la convención en sí misma dentro del escenario, impregna todo lo que la rodea. Un oscuro es un cambio de tiempo y de lugar ficcional pero también es un cambio de espacio real del espectador dirigiendo a este hacia un tiempo alejado del convencional. La vida real desaparece como convención con cada movimiento del marco proscénico. Sus cambios modifican el marco mental del público; sus procesos, modifican el espacio.

o) El narrador y la narración

Aunque el teatro posdramático se quiera desvincular cada vez más del drama, suele usar la figura de un narrador, ya sea físico o simbólico. El mismo escenario pareciera cubrir esa parte en caso de faltar un narrador “oficial”. Es decir, el dispositivo escénico recurre a una narración aunque sea mínima para articular sus partes. Busca la desaparición de un logos vinculado al texto dramático pero sus imágenes dispersas quizás tienden buscar su cohesión narrativa.

p) La convergencia entre signos

El tiempo “mágico” que plantea el espacio escénico es un tiempo donde convergen todos los involucrados, desde el autor hasta el espectador. Lehmann retoma a Hegel cuando dice que el conflicto mismo en el teatro dramático está dado por la coincidencia de dos personajes en un tiempo común. Los dos desean algo que coexiste en ese espacio y solo allí se puede resolver; la simultaneidad del deseo no procede sin compartirse en esta condición temporal. Creemos que esto se puede extender a todo el fenómeno teatral. El espectador se suma a ese deseo al reconocer algo en la experiencia que presencia. En la convergencia escénica todos han identificado algo que les parece cercano procedente de ese mundo posible [2013: 311].

q) Crisis del tiempo

La crisis del drama en el siglo XIX estuvo dada por la crisis del tiempo (la concepción del tiempo lineal empezó a cuestionarse), influida por las nuevas perspectivas científicas como la física cuántica, la relatividad o el espacio-tiempo⁵. En la conciencia colectiva estos conceptos científico-filosóficos se han ido afianzando. La nueva relación con el tiempo permite también la creación de espacios y tiempos teatrales más complejos e, incluso, presenta nuevos umbrales de entrada a la ficción escénica. El público, al estar abierto a la aparición de espacios posibles y probables apadrinados por la ciencia -institución indiscutible en nuestros tiempos así como antes lo fue la religión-, genera en sí puertas de acceso a una ritualidad cercana donde el arte le permite el acceso [2013: 312].

⁵ Esto lo volveremos a ver más adelante cuando hablemos de la obra abierta.

Podríamos pensar que la aparición y el desarrollo de dichos conceptos científicos han calado a tal nivel que han provocado la inserción de nuevos mundos posibles y probables en el arte a través de sus signos. Es decir, el teatro, en este caso, puede recurrir a llaves de acceso al tiempo emocional del espectador a través de ese misterio del tiempo científico-filosófico que ya pertenece también al espectador, desde hace varias décadas, como parte de su día a día.

Así, en la ciencia y en la filosofía, los tiempos del teatro han encontrado aliados cuasi equivalentes a aquel tiempo mágico que otrora proporcionaba el rito; todo esto para convenir un tiempo “global”: el de la representación. La entrada de los conceptos científicos -por lo menos en el imaginario colectivo- ha permitido abrir una rendija de acceso al tiempo interior del espectador.

En dicho tiempo interior el material está disperso a nivel emocional. En el tiempo interior del espectador, los recuerdos y las emociones no se acomodan de una manera lineal. Si la escena logra acceder allí y conectarlo con el tiempo escénico, la comunicación poética se habrá conseguido.

Entonces, tenemos que el espacio escénico hace coincidir los tiempos teatral, ficcional, real, interior del espectador, y performativo, y los funde en un tiempo global. Este tiempo global puede ser el del conflicto en un teatro dramático o el tiempo del símbolo, el estímulo o el gesto en el teatro posdramático, donde todos coinciden por la vitalidad emocional o estética que ha generado ese instante.

En algunas reflexiones recientes que vinculan física cuántica y filosofía, como el libro clásico de Fritjof Capra [2000], el papel del observador es el que determina el comportamiento del sistema. Un mismo fenómeno cambia de acuerdo al que observa. Lo micro es visto desde lo macro. Esto, como hemos dicho casi al iniciar el capítulo, ha influido en nuestra perspectiva como espectadores y creadores de teatro. Esto nos influye -al menos de momento- en la visión del arte y nuestra filosofía de la vida -por lo menos hasta que la ciencia postule otra teoría que nos afecte en nuestra visión global de la realidad-.

r) Identidad

La concepción del tiempo impacta ya no solo en el campo de la estética o del arte, regula la idea de la identidad. Se es “alguien” a partir de una serie de condiciones espacio-temporales determinadas. La idea global de nuestros comportamientos frente a distintas situaciones obedece a esta perspectiva de la identidad del individuo -por lo menos la que hemos aprendido en nuestra cultura occidental-.

Si el tiempo de una vida humana está diversificado en tiempo onírico, emocional, calendárico, histórico, entre otros, y los acontecimientos de cada biografía los aborda el individuo con estrategias distintas, dependiendo de los tiempos subjetivos que se interpongan en el tiempo convencional, no hay solo un individuo en el transcurso de una vida, o más bien, un solo individuo es muchas identidades a lo largo de su existencia. Por lo tanto, la identidad también se fragmenta:

Al menos desde Nietzsche y la formulación del discurso del inconsciente, se despertó la sospecha de que la identidad, en cuanto intimidad inmemorial del sujeto consigo mismo, era una simple quimera. En la modernidad el sujeto, y con él el reflejo intersubjetivo a través del cual se pudo ahondar en él, pierde la capacidad de integrar la representación en una unidad [2013: 311].

Con esto surge un problema de orientación en el personaje del teatro posdramático a diferencia del teatro dramático. Si bien el personaje dramático agrupaba una serie de características y distribuía los acontecimientos, con la fragmentación del tiempo y la disolución del texto como hilo conductor, en escena ya no hay un sujeto que sea el continente de la acción humana. Dice Lehmann que sin este sujeto organizador se presenta la pregunta: ¿quién representa a quién? [2013: 311]

s) Memoria colectiva

En el teatro, la memoria de emociones se materializa en espacios y tiempos referenciales que aparecen en escena. Estos referentes son personales y comunitarios a la vez. Las vías que genera la memoria se valen de estos puertos para activar detonadores de tiempo emocional personal y colectivo. Aunque nuestra memoria emocional a veces encuentre en los signos del teatro una sensación de infancia recuperada, esta memoria personal está

contenida dentro de eventos más generales (contextos históricos) que son vividos en colectividad. De allí la contextualización de la Historia.

Los marcos temporales van así de lo más general (historia general) a lo más específico (historia personal). En el símbolo vivo, la experiencia estética puede contextualizar directa o indirectamente la historia personal para ir organizando los referentes de cara a un encuentro con la reacción emocional del espectador.

Es con esta serie de referentes contextualizados en una historia compartida (la función teatral) donde quizás se presente el trasfondo de la nostalgia por los tiempos pasados. El teatro, en este sentido, es el espacio de la memoria. El marco donde referentes del pasado común justifica accesos emocionales a situaciones o pulsiones presentes. Sin esos referentes no podríamos vivir la experiencia estética del teatro en comunidad. Dice Lehmann que, “Es necesario algo como la apropiación afectiva de experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado, se pueda representar y cobrar forma” [2013: 332].

t) Escenario y cuerpo del actor

El escenario ya atrapa al espectador en su mundo simbólico simplemente por transformar el tiempo real de este en un tiempo especial. Pero a su vez, este espacio físico se combina con una materialidad contingente: la del cuerpo humano del actor. En este cuerpo están contenidas las pulsiones que nos rigen a todos. El simple hecho de contemplarlo nos remite al dolor y al placer, a nuestro propio dolor y a nuestro placer. La combinación de espacio y cuerpo entonces ya se vuelve explosiva.

El espacio modifica la percepción del tiempo introduciéndonos en un tiempo mágico donde compartimos una experiencia en una red de signos y reglas distintas a las que vivimos fuera de dicho lugar, y el actor nos refuerza la entrada a dicho mundo por la cantidad de signos personales que vemos a través de su cuerpo. Entre ambos enmarcan lo potencial, lo que me puede suceder (y sucederá) “a mí” como congénere del que está enfrente, en ese espacio que de alguna manera también es mío.

La imaginación en el teatro posdramático ya es un espacio físico concreto donde esta ya no es tan inofensiva ni latente; acciona directamente al espectador. Al estar sujeto al

tiempo y al espacio, aprisiona al público contra su butaca en el transcurso de la representación. Claro que cualquiera se puede salir de la sala pero incluso en eso hay códigos sociales que suelen impedir la “huida”. Estamos atrapados en el espacio y en el tiempo. No nos podemos “ir” de “allí” hasta que termine la función.

El actor como elemento posdramático llega a ser herramienta equivalente a la cámara y al decorado. Hacia donde dirige su atención se mueve el público. El espacio que su cuerpo trace, aun sin objetos, en ese se transforma el escenario:

El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e *interrumpir* toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico. Su presencia es, por tanto, pausa de sentido [...] [2013: 352]

El actor es incluso el regulador del tiempo y de las dimensiones espaciales. Recursos tomados del cine como el *slow motion* o la “cámara rápida” tienen la cualidad de funcionar como lupas. Cuando el actor realiza acciones en *slow motion*, cada movimiento se agranda, el recurso magnifica las acciones. Cuando la escena es acelerada la escena se percibe como un todo, por lo tanto aparece un efecto de empequeñecimiento de la imagen; el espectador ve el plano general. La pausa autoral ejecutada por el actor asoma signos y el silencio actoral invoca presencias.

u) La danza en lo posdramático

La danza es la articulación de la energía. El espacio teatral contemporáneo se vale de ella para que esa energía se vuelva signo y símbolo. Su disposición y equilibrio en el escenario tienen la velocidad de impacto y reacción inmediata paralela a la teatral. La energía que genera se sostiene en movimiento, no es estática como la de una pintura. El gesto está incorporado a ella y se distribuye a modo de coreografía.

Los lenguajes que busca un teatro contemporáneo se podrían enmarcar en campos vinculados a la energía o las energías en movimiento aunadas a la corporalidad del actor, visto este como la llave de transformación de signos y significados.

En el teatro posdramático es tal la conciencia del cuerpo humano y los signos que desprende, que muchos directores emplean actores con características físicas determinadas

para producir un efecto ya de entrada en el espectador. Actores muy altos o muy pequeños, con minusvalías físicas y psíquicas, ponen al espectador en un colapso con los signos. Este tipo de cuerpos le son acercados al público invadiendo casi su espacio personal, a veces al límite de lo que soportan sus prejuicios y condicionamientos. El cuerpo humano en el teatro ya acarrea una historia y un enjambre de símbolos por sí mismo. Es significativo y significado incluso sin actuar ya que su imagen produce una reacción personal en cada espectador.

Podemos pensar que en el cine este efecto no se logra del todo. Allí, el cuerpo humano es una imagen más y, su presencia, por muy discordante que sea, se mantiene en el plano de la máscara y se unifica con la paleta de imágenes del resto de la película. La cámara en el cine vuelve, una vez más, al actor y a su corporalidad en una forma relacionada con las demás formas en la secuencia de imágenes. El cuerpo del actor puede producir un primer impacto en el espectador pero este se diluye con las siguientes imágenes que se engarzan.

En el teatro, la referencia del cuerpo no actúa como mera imagen, siempre tiene un carácter contingente y los símbolos que contiene el cuerpo siempre generan una expectación en el público. El cuerpo como imagen es sobrepasado por la semántica del cuerpo. Su forma, su sexo y sus dimensiones van más allá. No es instrumento, no se toca; se maneja, se conduce. El cuerpo humano en la escena teatral se transforma y compromete al que lo observa y transforma y conduce a todos y a todo en un mundo posible. El espacio y el cuerpo juntos pueden manipular el tiempo.

v) El actor y los objetos

La relación espacial y temporal también tiene conexión con el manejo que el actor “hace” de los objetos en escena. El universo humano no solo está dado por las relaciones que se establecen entre personas, también está dado por lo que los objetos despiertan en la semántica de la mente humana. El hombre interactúa con la materia que lo rodea y le asigna sentidos para completar su propia historia en el tiempo. Es decir, su imaginación está relacionada con la materia y el sonido desde que nace, así como con el resto de seres vivos (plantas, animales, microorganismos) que va conociendo a lo largo de su existencia. El

mundo material le da al ser humano referencias de la vida y de la muerte; le dan conexiones con su propia vida y su propia muerte. Imita los objetos y hace que los objetos lo imiten a él. La mimesis está presente en todas sus posibilidades.

En un teatro que busca que la relación con el espectador se establezca a partir de lo que surge en escena y no a partir de un texto como mente rectora, las relaciones se construyen en el espacio y con la materia con la que interactúa el actor. La relación del cuerpo del actor con la materia es el caleidoscopio semántico de un nuevo lenguaje en movimiento visto desde la butaca –si es que se ubica al espectador en una de ellas-. La dialéctica del actor con el objeto es la siguiente: en escena el actor transforma al objeto y el objeto lo transforma a él. Cada acción física transforma la semántica del universo escénico. Los objetos que aparecen en el escenario son realidades concretas aunque representen a un elemento real. Son el signo del signo, dice Lehmann. [2013: 389]

w) Catarsis (o el dolor posdramático)

La catarsis no se entiende como un mero desahogo, tiene una vinculación más con el terror (horror). Para el acercamiento a este terror se vale de la mimesis, pero de una mimesis falseada. Quizás ese es el éxito del cine en el género de terror, que tiene la capacidad de copiar elementos con una perfección casi fidedigna y después falsearlos para construir una realidad a manera de *puzzle*. Usa elementos “reales” omitiendo la óptica lineal de su presentación, construyendo una linealidad temporal y haciéndola lógica. De algún modo construye un logos a partir de pedazos de imágenes reales. Juega con el tiempo real en el que está contenida la historia e impone los tiempos de análisis; de hecho, no los hay, todo está conducido. Lo que el espectador piensa es lo que piensa la cámara, se limita a reaccionar sobre imágenes referenciales estándar.

Las imágenes en el cine de terror siguen el ritmo de una partitura emotiva con una mirada cerrada que conduce a un final. Y sin embargo, lo que pasa le pasa al otro; se reconocen las mecánicas del dolor y del miedo pero estas siempre son trasladadas al personaje y a la situación.

La estética multimedia se apoya o se complace no tanto en la desaparición del cuerpo moribundo como en la del cuerpo atormentado. La diferencia es que en el teatro no

se plantea una observación contemplativa; el teatro afecta al espectador a través de un ataque psicofísico [2013: 371].

En los tiempos recientes se cuestiona incluso el concepto mismo de catarsis y retoma al filósofo alemán Theodor Adorno cuando este analiza que quizás el efecto no es tanto una reacción corporal del espectador al involucrarse en el proceso de la narración trágica y purificarse, sino que es una reacción corporal ante un estímulo que pone en peligro la propia existencia; y esa purificación no es más que la reacción somática de unos “instintos atrofiados” [2013: 372].

La construcción de una gama de sensaciones y sentimientos está dada por la estética. El símbolo alude a detonadores personales pero también crea espacios de sentimientos virtuales no vividos en carne propia pero presentes:

La gran conquista de lo estético es que el dolor manifiesta realidades no percibidas en el horizonte del sentir y del pensar. La capacidad de la mimesis se presenta cuando nos da la posibilidad de apropiarnos, en cierta medida, de experiencias extrañas, no vividas por nosotros mismos, y de familiarizarnos con ellas [2013: 372].

En la práctica posdramática no se busca la representación del dolor o la purificación a través de su reconocimiento por medio de la catarsis, sino que se muestran las vías del dolor. Es decir, la puesta en escena integra el sufrimiento o cansancio real del actor, que es detectado por el espectador, y este se convierte también en signo. El espectador es afectado por estar más identificado con los síntomas reales de aquello que conoce a varios niveles. La ficción se apodera parcialmente de la realidad del actor; irrumpe en sus sentidos un poco más allá de lo conceptual.

Puede ser esa diferencia de recursos y lenguajes por la que quizás no se ha solidificado una tradición de teatro de terror a diferencia del éxito del género en el cine. La clonación de imágenes y su recomposición permite a este último arte condicionar las emociones del público. Quizás el terror requiera dicho condicionamiento para poder atacar los impulsos del espectador. Tal vez el miedo es una emoción que se sostiene solo con dicho condicionamiento narrativo. Puede ser que la polisemia le estorbe para generar sus atmósferas. De cualquier manera, es un tema interesante que debe ser estudiado en otro trabajo.

x) Lenguaje contra imagen

La imagen es un impacto directo y un estímulo, pero sin un contexto y una red de referentes no se retiene, se acaba cuando se agota el instante en el que se presenta. El teatro cuando se vale de imágenes las convierte en signos, si no hay una conexión entre dichos signos no se produce un lenguaje y por lo tanto queda en impactos efímeros. El problema es que los impactos estéticos tienen más vocación de perderse en el olvido a diferencia del lenguaje. Parece que el lenguaje es una búsqueda humana constante con tendencia a percibir y fijar las pulsiones de vida y de muerte. El ser humano es recurrente en estas búsquedas y constantemente trata de encontrar actualizaciones a través del lenguaje a todo este universo ritual-emocional.

Pero, ¿por qué la rivalidad entre teatro, cine y televisión si aparentemente sus medios de producción los diferencian notablemente? Quizás porque en los tres medios se exponen imágenes en movimiento y la eficacia de la imagen más desarrollada “supera” a la del signo. El lenguaje del teatro cala más profundamente cuando logra sus cometidos pero la imagen perfecta de los medios de comunicación se almacena y hace gozar de modo inmediato; además, la imagen videográfica sitúa al observador a una distancia moral considerable, presentándole mundos irreales y por lo tanto mundos que lo eximen de cualquier responsabilidad moral o física. “La imagen libera el deseo de *otras circunstancias* cargantes de los cuerpos reales y los eleva a imágenes oníricas” [2013: 419].

y) La palabra como acción

La palabra en una sociedad tan influida por los medios de comunicación como es la nuestra, ya no es vista como acción. Es un cascarón de lugares comunes de cara al consumo. En el mundo moderno, el acto de hablar cada vez está más desvinculado de los significados que debería contener. Las palabras se vuelven significantes vacíos y por lo tanto se rompe el circuito de la comunicación.

Esta nueva relación con la palabra afecta en todas las áreas de la vida. El medio electrónico se quita responsabilidad a la vez que promete dar gamas absolutas de verdades. Impone un criterio lingüístico que desertifica frases que otrora contenían compromiso en

sus enunciados y las convierte en productos enlatados (casi como las risas enlatadas que utilizan algunas *sitcoms*).

El tabú, otrora objeto de quehacer escénico, queda desmantelado en un mundo donde aparentemente se habla de todo pero sin consecuencias. Se habla de todo pero de manera vacía, como colección de imágenes, a la usanza de los medios de comunicación. Las imágenes emitidas por los noticiarios pierden los referentes poco a poco. Si el arte buscaba la experiencia personal a través de sus productos, los medios de comunicación pretenden la experiencia masiva.

Vacían la vinculación emocional hacia sus contenidos mostrando una aparente importancia hacia ellos. Es decir, el encuadre, los motivos, la redacción de la nota e incluso los presentadores, se muestran en función de una imagen que tendrá que ser consumida en el instante y suplida por una nueva, sin mayor importancia. La acumulación de imágenes similares en este formato de presentación nos aleja cada vez más de ellas. Todo el dispositivo mediático (ya sea cine o televisión) desmantela el contenido y condiciona nuestra visión de acuerdo a lo que la lente quiere que veamos con respecto a la imagen.

--0--

Buscando una mayor objetividad, habría que cerrar la reflexión sobre las posturas posdramáticas de las que habla Lehmann vinculando su espíritu a la corriente posmodernista. Muchas de sus reflexiones, sobre todo las referentes a la comparativa de los medios de comunicación y el cine, parecen asentadas en una época en las que se veían como un rival amenazante del teatro. Aunque la historia sigue evolucionando, mucha de la visión de este posdramatismo y su probable alma posmoderna siguen vigentes y otras quizás han menguado o se han transformado. A nosotros simplemente nos sirven como marco referencial de una visión escénica de un teatro que utilice lenguajes del mundo moderno para generar una vida escénica interactiva con un texto; un teatro que permita abrir la obra.

6.3. Umberto Eco (1932). Abriendo la obra

Vemos una relación directa de la dramaturgia de la improvisación con la tendencia hacia la *obra abierta*. Dicho concepto, afianzado desde la década de 1950 por Umberto Eco, a la par que por Roland Barthes, fue desarrollado en la década de 1960. En él, revisa la apertura hacia diversas lecturas de la obra de arte desechando una visión unívoca. Las reflexiones de Eco parten de la observación de algunos experimentos que se empezaban a hacer en dicha época en la música, donde las piezas se valían de la improvisación, además de la revisión de varias corrientes que ya se habían estado dando en la pintura.

Es una nueva actitud establecida desde la misma producción de la pieza artística para ser vista desde distintas ópticas por parte del receptor -como sujeto cooperante-, incluso, en la creación de la obra misma. Esto significa un cambio en el paradigma de la obra de arte vista como extensión unívoca del mensaje del autor.

En la apertura de la obra, esta se convierte en un enjambre semántico que necesita del receptor para ser definida y completada. En el teatro, en particular, es la ruptura de la visión aristotélica -perfectamente ordenada, secuencial y lógica del texto- como única fuente de interpretación del hecho teatral y específicamente de la obra.

Matemáticos, filósofos y semiólogos como Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce, Hans Gadamer, Jacques Derrida y los fundadores de la teoría de la información Claude E. Shannon y Warren Weaver, han contribuido a la reflexión sobre este cambio de paradigma, elaborando teorías sobre la polisemia del lenguaje, del signo artístico y la transmisión de los mensajes. Sin embargo, para esta parte del trabajo, nos hemos apoyado en Umberto Eco y sus obras *Obra abierta* y *Lector in fabula*, al considerar que se centran más en el perfilamiento hacia una *poética* sobre el “símbolo abierto” que encauza nuestro ejercicio de pensamiento sobre la posible aparición de una poética de la improvisación.

De acuerdo con Eco, a partir de la apertura de la obra se altera el orden unívoco del mundo. Es un “atentado” contra nuestra manera tradicional y lineal de ver la vida. En una obra abierta, los centros de orientación de las obras ya no son fijos e inamovibles. Con esto, también se hace una continua revisión de nuestras certezas [1992]. Esto no quiere decir

necesariamente la desaparición de una intención del autor, el cual permanecerá como guía proporcionando las claves de su obra a través de sus signos:

En un contexto cultural en que la lógica tiene dos valores (el *aut aut* clásico entre *verdadero* y *falso*, entre un dato y su opuesto), no es ya aquella el único instrumento posible del conocimiento, sino que la lógica se abre paso a muchos valores que permiten la entrada, por ejemplo, a lo *indeterminado* como resultado válido de la operación cognoscitiva [1992: 40].

Una palabra, al entrar en el proceso comunicativo, se vuelve nudo de significados, latentes y activos, pero todos estos regresan, de alguna manera, a ella, y esto le impide perderse en un océano de acepciones. En la obra de arte todos los significados y relaciones que un término o un signo generan son impredecibles e incalculables y sin embargo, conservan un magnetismo que los hace volver hacia él, hacia el signo de origen.

Esa es la vocación del signo en el arte, su condición de “clave”, de ser punto de referencia que se expande y comprime en función de la obra. Pero se tienen que acotar sus lindes para que la obra no se malinterprete como una arbitrariedad al servicio de lo intrascendente.

La obra abierta requiere que el intérprete la complete (y el espectador, en nuestro caso). En la pintura y en la música ya se han hecho varias exploraciones al respecto. Eco nos da ejemplos como es el caso las que denomina obras en movimiento, “...por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas...” [1992: 38].

La obra abierta tiene fuertes conexiones con los descubrimientos científicos de las últimas décadas: análisis del espacio-tiempo, teoría de la relatividad, la crisis del principio de causalidad, entre otros. En la obra abierta, el autor necesita que el espectador la complete y/o reorganice aunque, de alguna manera, siempre quedará la huella del primero. Tomando de nuevo como ejemplo la música, dice Eco que:

El mundo multipolar de una composición serial donde el usuario, no condicionado por un centro absoluto, constituye su sistema de relaciones haciéndolo emerger de un continuo sonoro en el cual no existen puntos privilegiados, sino que todas las perspectivas son igualmente válidas y ricas de posibilidades— aparece como muy próximo al universo espaciotemporal imaginado por Einstein [...][1992: 42].

En el mundo occidental se entiende por obra aquello que tiene la impronta de un autor individual. La obra abierta, al requerir la participación del espectador, se concibe como una experiencia de conjunto, disminuyendo el peso del autor y potenciando otros valores del mismo hecho artístico, incluyendo al espectador. De alguna manera, el autor individual pasa a convertirse en un autor colectivo.

Podríamos pensar que la actitud hacia la apertura ha estado latente desde tiempos antiguos, en la tradición de los relatos orales populares. Aunque en ellos se haya perdido al autor original –en realidad se ha perdido su nombre-, el hecho de pasar de boca en boca ha “pulido” la obra, dándole organicidad, editándola de manera natural de acuerdo a diversas voces e incluso adaptándola a los tiempos. Esto le ha dado a varios de dichos relatos un carácter universal y cercano a todos porque ha actualizado sus referentes de acuerdo a las épocas. Incluso, cuando algunas de estas narraciones han pasado a papel, se conservan los cimientos activos de símbolos que pueden ser actualizados por la generación en curso, quizás por la misma vocación de dichos símbolos a no tener un carácter estático.

Ese trabajo de actualización del relato es dependiente del espectador que ve y escucha y que, además, tiene al narrador oral para completar los mensajes con un lenguaje de gestos y tonalidades. Podríamos pensar que la vitalidad de dichos relatos nos llega de un modo más cercano porque han sido reescritos “por nosotros mismos” a través de nuestros ancestros y no solo desde la percepción de un autor individual. En el relato oral, el narrador es el encargado de la actualización. El oyente tiene la posibilidad de tener una perspectiva de interpretación contemplativa o ejecutante hacia dicho relato, lo cual se traduce en goce estético.

Entramos en el terreno de la semiótica cuando activamos el símbolo como enjambre de sentidos en la pieza artística, lo que proporciona posiciones interpretativas. A eso nos remite la apertura de la obra. A todos nos refiere algo concreto el objeto presentado artísticamente a través de las asociaciones que hacemos de él con nuestro mundo conocido. Sin embargo, hay una multiplicidad de matices emocionales y cognoscitivos que ese símbolo envuelve y tantos interpretantes como espectadores lo presencien. El símbolo es el mismo para más de dos observadores en su presentación formal.

La capacidad poética del símbolo, en el sentido de evocar imágenes más allá de lo que su propia forma sugiere, es la que abre dichas interpretaciones y asociaciones en relación con cada intérprete a partir de su información personal. Nos dice Eco que, “El material de otras experiencias del observador debe mezclarse con las cualidades de la poesía o de la pintura para que estas no permanezcan como objetos extraños” [1992: 50].

Como decíamos anteriormente, la apertura no se entiende -por lo menos en Eco- como la colocación de signos de manera arbitraria, sino como caleidoscopio de lenguajes:

El lenguaje no es una organización de estímulos naturales como puede serlo el haz de fotones que nos impresiona como estímulo luminoso; es organización de estímulos realizada por el hombre, hecho artificial, como hecho artificial es la forma artística [...] el lenguaje no es *un* medio de comunicación entre muchos; es "lo que está en la base de *toda* comunicación"; mejor aun, "el lenguaje es realmente el fundamento mismo de la cultura". Relacionados con el lenguaje, todos los demás sistemas de símbolos son accesorios o derivados [1992: 50].

Hay una forma de completar el mensaje de manera emotiva por parte del receptor. Al referirnos a un espacio, por ejemplo, el receptor hace las asociaciones personales basándose en si ha conocido el sitio al cual se refiere el signo o si ha leído sobre él o incluso si su única referencia es que el sitio está en el imaginario colectivo.

En la obra de arte se presentan signos que parten de un nivel semántico mínimo y se complejizan a medida que construyen símbolos. Este nivel mínimo permite establecer un punto de partida para una comprensión o “entrada base” por parte de la generalidad de espectadores. La redistribución de estos sentidos mínimos reconocibles permite la sensación de crear todo un mundo imaginativo. El arte potencia signos que en otro contexto no consideramos trascendentes para abrirlos a su transformación buscándoles nuevas realidades semánticas.

El autor conoce los materiales que el espectador conoce y así, puede aprovecharse de todo lo que estos detonan directamente en el espectador como signos primarios. Entonces, podríamos hablar de símbolos en movimiento como son los mitos. Estos están compuestos de una narración con principio, medio y fin, y son relatos que involucran a una serie de personajes que funcionan como signos o símbolos en una gran red semántica. El espectador los reconoce y va componiendo el entramado más allá de lo que el relato dice porque le despierta asociaciones con su universo conocido:

El estímulo estético aparece así organizado de tal modo que, frente a él, el receptor no puede realizar la simple operación que le concede cualquier comunicación de uso puramente referencial: deslindar los componentes de la expresión para individuar su referente particular. En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global [1992: 55].

El espectador espera que aparezcan significados detrás del signo estético que trasciendan su significado denotativo. El autor juega con estas expectativas siendo el controlador de dicho universo. Se aprovecha de su conocimiento sobre las connotaciones que le dará al signo, pero podría ser también esclavo de ellas, ya que alejarse demasiado de lo que genera a partir de ese signo conocido y reformulado puede hacerlo perder al espectador:

En el campo de los estímulos estéticos, los signos aparecen vinculados por una necesidad que se remite a costumbres arraigadas en la sensibilidad del receptor (que es lo que después se llama gusto: una especie de código de sistematización histórica) [1992: 55,56].

El estímulo estético en el arte es consciente de la sensibilidad colectiva del receptor. Pero su referente directo expone muchos más matices de los que el receptor identifica en primera instancia y eso hace complejo el todo. Esa riqueza semántica revitaliza el signo original y hace que el espectador por un lado reconozca y trate de completar y, por el otro, entre en conflicto al no reconocer exactamente lo que tiene registrado en su memoria.

Sin embargo, existe el riesgo de perder al receptor en esta vorágine semántica. Esta complejización puede llegar a dejar de ser estimulante para él si el material complejizante resulta demasiado distante. El estímulo “superado” por el receptor se convierte en recuerdo en un campo de recuerdos inmediatos. Lo excitante para él es lo presente y por eso el signo tiende a volverse obsoleto si se mantiene demasiado tiempo estático. La complejidad del estímulo es mantenerse vivo y renovado. Cuando el estímulo deja de estar en el campo de la excitación *-frucción estética* lo llama Eco- entra en el campo de la costumbre y eso desconecta al receptor.

También se puede presentar el caso de que aun cuando haya pasado el tiempo histórico la obra siga sin decirnos nada; es porque la obra estaba hecha para un receptor que

no somos o éramos, o este tipo de receptor ha desaparecido porque funcionaba en un espacio-tiempo definido.

Esta tendencia de la obra multívoca contemporánea debe estar compuesta en una forma y dicha forma debe organizar una serie de significados. Eco hace una comparación entre Dante y Joyce diciendo que, mientras el primero busca que su sentido unívoco se disfrute siempre de un modo distinto, el segundo propone que se disfrute diferente partiendo de su ambigüedad y que la forma cambie constantemente [1992: 59].

La búsqueda de una poética contemporánea está motivada en parte por las investigaciones científicas -investigaciones matemáticas de finales de 1940- que abrieron un campo de reflexión para la emergente teoría de la información. Dicha poética buscaba herramientas de cara a la posibilidad de leer la obra desde distintos puntos de vista. Por lo tanto, iniciamos con la reflexión y análisis sobre la información [1992: 62].

a) La información y la comunicación

Según la teoría de la información, esta es un mecanismo por el cual se establecen probabilidades de confirmación de que se realice la proposición de la información emitida: “...la cantidad de información transmitida por un mensaje es el logaritmo binario del número de alternativas susceptibles de definir el mensaje sin ambigüedad” [1992: 64].

De acuerdo a dicha teoría, en la transmisión del mensaje hay una gran cantidad de información que se genera en torno al mensaje central y que afecta su nitidez de cara a otorgarle al mensaje el significado correspondiente. A esa información negativa se le llama *ruido*. Ese *ruido* se relaciona también con la *entropía*, concepto extraído originalmente de la termodinámica pero que dio mucho juego para el análisis de la información. En termodinámica es la magnitud de toda la energía no aprovechable para la producción de trabajo. En la teoría de la información, “La *entropía* será así la medida negativa del significado de un mensaje” [1992: 66].

Cuanto más trivial es la información, menos ruido la circunda, más cerrado y previsible es el mensaje que transmite. Ese mensaje no dice nada más allá de lo que dice su significante. Cuando un mensaje es más elaborado está más sujeto al ruido y se despiertan las posibilidades de una mayor riqueza en su contenido. El desorden potencia así la

cantidad de información. Podemos pensar que en la comunicación, la organización lineal de un mensaje lo limita en cuanto a contenido e información:

[...] comunicativamente, tengo información cuando: 1) en el seno del desorden originario confecciono y constituyo un orden como sistema de probabilidades, es decir, un código; 2) en el seno de este sistema, sin retornar al *más acá* (antes que él), introduzco —a través de la elaboración de un mensaje ambiguo con respecto a las reglas del código— elementos de desorden que se sitúan en tensión dialéctica con respecto al orden de fondo (el mensaje pone en crisis al código) [1992: 70].

En el arte no se dan significados normales sino significados posibles. La *entropía* no es en el arte una señal de caos máximo sino la posibilidad de ampliar la información de los mensajes que contiene cada elemento semántico; esta entropía entonces, puede mostrar un orden precedente de los signos.

b) La información en el arte

La información en la obra abierta es equivalente a significado poético o significado fantástico:

El poeta contemporáneo propone un sistema que no es ya aquel de la lengua en que se expresa, pero no es tampoco el de una lengua inexistente: introduce módulos de desorden organizado en el interior de un sistema para aumentar su posibilidad de información [1992: 71-72].

Seleccionamos mensajes que tienen una relación directa con nuestra condición humana; más allá no nos es posible asimilarlos. Incluso desde una perspectiva racional, las premisas siempre estarán relacionadas con la experiencia humana. La teoría de la comunicación surgió para analizar el significado llano y no el significado poético, es por eso que Eco solo toma una parcialidad de la teoría y ve que en el arte esa experiencia humana se combina a través de la polivalencia de los símbolos.

La comunicación busca la claridad en la transmisión y en la recepción. Tiene la vocación de buscar ser razonable y de poderse comprobar y retransmitir, pero en el proceso está expuesta a multiplicidad de tropiezos. Su objetivo de codificar mensajes que expresen significados definidos, que plasmen un mundo formal y conceptual, se contamina constantemente. Por otra parte, la crisis de esa racionalidad nos permite evolucionar vulnerando nuestras mismas certezas:

Otra condición de nuestra supervivencia en cuanto seres pensantes es precisamente la de saber hacer evolucionar nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad de modo que cada experiencia adquirida enriquezca y modifique el sistema de nuestras asunciones [1992: 82].

Sin embargo, en el arte, la apertura requiere un mínimo referencial para poder contener una base de comunicación. La divagación absoluta aleja la obra de ser obra y la acerca más a un material de la realidad que igualmente puede pasar desapercibido:

También aquí la posibilidad de una comunicación tanto más rica cuanto más abierta estriba en el delicado equilibrio de un mínimo de orden permisible con un máximo de desorden. Este equilibrio marca el umbral entre lo indistinto de todas las posibilidades y el campo de posibilidad... Una *obra es abierta* mientras es *obra*; más allá de este límite se tiene la apertura como *ruido* [1992: 98-99].

Al revisar la apertura en la pintura abstracta (ejemplifica con Pollock), Eco observa que aunque no haya una textualidad fija en la obra o una intencionalidad en cuanto a la presentación de sus signos, sí que existe un “gesto” a partir del cual emanan todas las demás formas. Ese gesto es el hilo conductor y lo que permite a la obra ser obra y no ser solo “manchas en las paredes”.

Sin esta sensación de “obra” los signos se dispersan y su misma interpretación, sin referentes consistentes, se pierde. La comunicación no lleva a nada, por decirlo de alguna manera. El marco de ser obra es lo que permite la solvencia comunicativa entre la experiencia estética y el receptor.

La apertura es, por tanto, un campo de posibilidades que podría ser expansivo y por lo tanto arriesgado si no se le plantea un sentido. Sus posibilidades pueden llegar a ser indomables si carecen de ciertas reglas liberadoras, y expandirse hasta romper definitivamente la comunicación y el sentido de su información. Paradójicamente, las reglas logran –aunque parezca lo contrario- liberar al creador de perderse en su expansión semántica o emocional. La palabra y el signo en general, al convertirse en polisémicos - dependiendo de sus combinaciones con otros signos-, se enfrentan a la posibilidad de quedar vacíos si no se completa un mínimo objetivo comunicativo.

Las reglas, por tanto, tienen esa doble condición: constreñir y liberar. La alienación es el efecto por el cual el ser humano se convierte en una extensión de su producción

material o intelectual o de sus reglas, en este caso. Al presentarse esta alienación, el ser humano deja de proyectarse en su obra para convertirse en súbdito de ella.

Un poeta al concienciar dicha alienación la puede hacer su instrumento de liberación. Es por el efecto de extrañamiento que reconoce esta sumisión. Podríamos pensar en Brecht para señalar este punto, ya que fue el teórico que lo señaló de manera más concreta. El efecto de extrañamiento brechtiano no es otro que conseguir que el espectador -y esto se origina desde la misma creación actoral- concencie los procedimientos de alienación en los que está inmerso en la vida y aprenda “a partir de ellos”. En Brecht, el mismo espectáculo se exhibe como objeto alienante y se desenmascara a sí mismo para convertirse en objeto de liberación.

Por lo tanto, al mismo tiempo que la regla libera, también aliena, y condiciona a las partes a su régimen. Eco pone el ejemplo de la aparición histórica de la rima como regla contenedora y a la vez puerta creativa del arte.⁶ En ella, la palabra se sujeta a una estructura rígida que sin embargo despierta la música de la palabra. El resultado es una fusión de sentido y emoción, así como de constreñimiento y sumisión de la obra ante la regla:

Con la invención de la rima se imponen unos módulos y unas convenciones estilísticas, no por autolesionismo, sino porque se reconoce que únicamente la disciplina estimulará la invención y porque se identifica una forma de organización de los sonidos que resulta progresivamente grata al oído. A partir del momento en que se elabora la convención, el poeta deja de ser prisionero de su peligrosa expansividad y su emotividad; si las reglas de la rima lo constriñen por un lado, por el otro lo liberan, de la misma manera que la tobillera libera al corredor pedestre de dislocarse el pie. No obstante, a partir del momento en que se impone, la convención nos aliena en ella; el verso que sigue, de acuerdo con las leyes de la rima, viene dado por la naturaleza del verso que lo precede. Cuanto más se afirma la práctica, más ejemplos me propone de libertad creadora, más me aprisiona; la costumbre de la rima genera el diccionario de la rima, que al principio es repertorio de lo rimable, pero poco a poco va convirtiéndose en repertorio de lo rimado. Al final de cierto período histórico, la rima me resulta cada vez más alienante [1992: 137-138].

c) Mímesis abierta

La comunicación, en realidad, persigue la transmisión de una serie de reproducciones formales de la naturaleza. En el arte, lo existente en el mundo real sigue siendo el punto de partida que regula los parámetros de lo posible y lo probable aun cuando presente los signos de esa realidad con nuevas combinaciones:

⁶ Recordemos que Johnstone recupera esta idea para la improvisación.

[...] es el mundo de la naturaleza modificada, de las obras construidas, de las relaciones que habíamos establecido y que ahora encontramos nuevamente fuera de nosotros, las cuales han emprendido ahora un camino propio y han elaborado unas leyes de desarrollo propias, como un cerebro electrónico de novela de ciencia-ficción que prosiguiese por su cuenta una serie de ecuaciones cuyos términos y cuyas consecuencias se nos escapasen [1991: 146].

Este proceso que establece el arte parece tener la finalidad de conseguir que el individuo se apropie del mundo. Representándolo y rehaciéndolo, el ser humano se apropia de ese universo físico porque lo personaliza y lo homologa con herramientas a través de las cuales su cuerpo y emociones puedan reaccionar al recordarlo. Podría parecer que la manera que tiene el ser humano de relacionarse con el mundo es una manera indirecta. Habla de él para reconstruirlo, lo pinta para poder verlo y lo musicaliza para poderlo escuchar; el estímulo del mundo parece no estar activo a menos que pase por una reconstrucción imaginativa.

Por lo tanto, en esta modificación del mundo se establece un proceso semiótico donde los signos se pueden transvasar una y otra vez en otros signos, transformándose indistintamente en significados o significantes; transmutando su naturaleza en función de su relación móvil con otros signos.

d) La cooperación del lector (espectador) con la obra

Cuando hablamos o escribimos existe la intención de un mensaje. La comunicación busca emitir el mensaje con la intención de que tenga una respuesta, anímica o material por parte del receptor, convirtiendo al receptor a su vez en emisor. Esta comunicación se apoya no solamente en lo verbal que emite por sí misma, sino por las conexiones que la completan. Es decir, la parte de la información que no está contenida en su manifestación oral o escrita, contiene elementos para ser inferida a través de los mensajes tácitos que conecta el receptor; así, este tiene la capacidad de completar el circuito comunicativo con material extraverbal. Eco dice que, “El contexto y la circunstancia son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo, pero la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto” [1981: 26].

Habrá que exponer que cada frase u oración en el teatro es un compromiso ficcional con el sentido que quiere dar, aunque a nivel temporal, y su justificación semántica puede

estar antes o después, durante la obra o fuera de ella; tendrá que explicarse a sí misma en función de un movimiento semántico detonado por lo escénico.

Paradójicamente, un texto, una vez enunciado por un actor, se presta a un proceso de desambiguación. En ese momento es donde históricamente colapsan literatura dramática y teatro. Si bien, en la literatura se puede recurrir a la totalidad del texto para desambiguar cualquier imagen o intención, en la literatura dramática el todo del texto necesita completarse en el escenario. Las palabras quedan insuficientes para poder traducir todos los signos textuales al transmutarse en signos escénicos.

Cada palabra tiene un significado primario que en la comunicación verbal se puede transformar en significados distintos y más complejos. Los diversos signos se tornan símbolos que han sido cargados a través de su historia. Al entrar en contacto con diversas asociaciones que se hacen a través de ellos, los signos amplían sus características semánticas primigenias:

[...] en una semántica orientada hacia sus actualizaciones textuales *el semema⁷ debe aparecer como un texto virtual, y el texto no es más que la expansión de un semema* (en realidad, es el resultado de la expansión de muchos sememas, pero desde el punto de vista teórico conviene suponer que se le puede reducir a la expansión de un solo semema central: la historia de un pescador no es más que la expansión de todo aquello que una enciclopedia ideal habría podido decirnos del pescador) [1981: 37].

Partimos entonces de un significado rudimentario donde el signo se abre a más posibilidades semánticas debido a que es filtrado por diversos contextos históricos y asociaciones lingüísticas comunes que lo han cargado de nueva información. Su complejización depende de los contextos en los que sea colocado:

La sociedad logra registrar una información enciclopédica solo en la medida en que la misma haya sido proporcionada por textos previos. La enciclopedia o el *thesaurus* son el destilado (en forma de macroproposiciones) de otros textos. De esta manera, la semiótica del código y la semiótica del texto son dialécticamente interdependientes [1981: 38].

La complicación se establece cuando partimos de términos genéricos pensando que son inamovibles; después en la práctica y en el contexto no lo son tanto. Si la ambigüedad constante se presenta en la comunicación de la vida cotidiana, mayormente se presentará en

⁷ Semema es el conjunto de semas (unidades mínimas de sentido en una frase).

el arte que tiene como esencia la reordenación de los códigos que lo componen para generar mundos posibles.

El arte se alimenta de un material retocado basado en la vida real que ya en sí es volátil. Potenciar aun más su volatilidad para explorar su poesía es uno de los objetivos del arte de cara a generar emoción y/o pensamiento. En el caso de la literatura, la gramática trata de contener su volatilidad pero aun allí se escapa.

El texto pronunciado -el teatral-, presenta, por otro lado, mayor apertura semántica por la intervención del actor. Entra en el espacio de lo emotivo lo cual carga su significación de nuevas relaciones. El texto es una especie de “máquina perezosa” que pide la cooperación del lector para contemplar los espacios que se han quedado en blanco dentro de ella. Estos espacios están en el listado de cosas no dichas que aletargarían la situación prolongándola innecesariamente con información inferible. Lo que establece el texto es el material para activar las suposiciones del lector [1981: 39].

Si la cantidad de significados de un signo o de un semema depende de la enciclopedia o de las asociaciones que haga el interpretante (lector o espectador; el actor también lo es pero con respecto al texto; de cara al espectador el actor se convierte en símbolo) entonces podríamos pensar que dicho interpretante contiene en su enciclopedia personal la obra en su totalidad; es decir, tanto la obra como su puesta en escena son una representación de los signos del interpretante ya que solo él puede disponer de ese material personal de traducción. Así, el verdadero ejecutante de cualquier símbolo artístico sería el lector o espectador. El texto final, sería la serie de asociaciones que él ha establecido a partir de su enciclopedia. El texto y el actor se convertirían así en una manifestación de los signos que el interpretante ve en ellos y no viceversa, es decir, una cantidad de estímulos propuestos por el autor.

Cuando el autor lanza un signo pensando en sus posibilidades interpretativas, dicho signo genera un *ruido* traducible en *entropía*, generando posibilidades semánticas que permanecen anestesiadas –usando una expresión de Eco- pero contingentes, las cuales podrían reaparecer en la mente del interpretante en algún momento de la obra, si se vuelven a dar circunstancias similares en torno a dicho signo.

Así, podríamos ver al texto -o a la representación teatral- como una gran circunstancia susceptible a abrir matices intertextuales e intersubjetivos. “De modo que el significado está, de alguna manera, implícito en las premisas (estas lo entrañan) y, desde un punto de vista más general, es todo lo que está implícito semánticamente en un signo” [1981: 49].

Al reflexionar sobre el signo nuestra intención es tratar de seguir el recorrido que el signo en el teatro y en la literatura transita para cargarse de sentidos en la dialéctica del hecho estético. “La teoría del significado y del interpretante no concierne solo a los argumentos, sino también a los términos singulares y, desde la perspectiva de esa teoría, el contenido de un término singular se convierte en algo muy similar a una enciclopedia” [1981: 49-50].

El conjunto de rasgos semánticos de un término, “está destinado a crecer a medida que se va expandiendo nuestro conocimiento de los objetos [...]” El símbolo es un elemento vivo que cambia muy lentamente aumentando su significado e incorporando nuevos elementos y suprimiendo viejos. Todas las posibilidades de interpretación de un símbolo serían imposibles de manejar, además que de manera natural, el que observa centraliza y selecciona las posibilidades de significado, siempre dependientes del contexto.

Pero las posibilidades de asignación de un significado pueden mantenerse entreabiertas hasta que se den los elementos de un significado final. El objeto dinámico depende de las asociaciones que se hacen en un determinado contexto y discrimina todas las demás posibilidades de la enciclopedia que el mismo término contiene.

Poniéndolo en otras palabras, el término contiene referencias al objeto al que se refiere pero ese objeto tiene una carga semiótica casi imparable; entonces, se establecen jerarquías donde dicho objeto se interpreta dependiendo de su contexto. Por otro lado, el término no es el objeto; se conectan solo en la medida en la que el objeto conecta directamente con la producción del signo. Posteriormente, ese signo se convierte en un objeto, a su vez. Anteriormente lo hemos mencionado cuando revisábamos que en el arte el signo se transforma de significante a significado y viceversa.

En el proceso de interpretación de la información todo se va cargando de significados con material adicional; aunque las asociaciones que se establecen muchas

veces son ajenas al contexto del objeto original al que se quería referir el signo. Por consiguiente, el éxito de un mensaje, desde su producción hasta su recepción, está en la experiencia concreta que busca su comunicación en el receptor:

Como vimos, descubrir un objeto significa descubrir el *modus operandi* para producirlo (o para producir su uso práctico). Un signo puede producir un interpretante energético o emocional: cuando se escucha un trozo de música, el interpretante emocional es nuestra reacción ante la fascinación de la música; pero esta reacción emocional también produce esfuerzo mental o muscular, y las respuestas de este tipo son interpretantes energéticos. Una respuesta energética no requiere ser interpretada: produce (en virtud de sus sucesivas repeticiones) un hábito. Una vez que hemos recibido una secuencia de signos, esta altera en forma permanente o transitoria nuestro modo de actuar en el mundo. Esta nueva actitud es el interpretante final [1981: 65-66].

En este punto, tenemos que entender el interpretante como un canal de traducción a lo energético y lo emocional más que como un individuo que realiza procesos interpretativos. El interpretante es una vía de canalización del estímulo más que un agente físico de traducción racional. Es, por decirlo de algún modo, la antena que escogemos como receptores para interpretar física o emocionalmente un signo; es más un término energético que exegético. La activación de los interpretantes no es del todo consciente, depende de la información que el propio signo da para su captación y reacción.

Es por ello que una asociación de un signo o símbolo específico nos remite a una serie de circunstancias temporales, sociales y anímicas determinadas dependiendo de la enciclopedia que manejemos como lectores (o como espectadores). Eco, pone el ejemplo de la novela *Rojo y negro* de Stendhal y dice que podría detonar el referente inmediato de una generación, aquella generación que pierde de golpe visiones de la vida a partir de la ausencia de Napoleón. Nosotros, como un ejemplo cercano, podríamos mencionar la pirámide del sol en México y nos evocaría todo un pasaje de la historia prehispánica y de la historia española del siglo XVI con el simple signo visual.

e) Lector modelo

El texto es una especie de máquina⁸ que requiere de la participación del lector para poder echar a andar. El lector actualiza la información que esta no puede formalizar por cuestión de extensión, época o ritmo -incluso comprensión-. Sus espacios en blanco se llenan con material de la enciclopedia personal de cada lector. Esto tiene consecuencias saludables para la obra de arte, ya que le permite el acercamiento al lector o espectador con el paso del tiempo y las generaciones. Por decirlo de otro modo, retrasa indefinidamente cualquier proceso de envejecimiento si logra que sus signos y símbolos se mantengan traducibles y vivos.

El texto está lleno de elementos no dichos que requieren ser “dichos” por el lector. Esto pone al lector en situación de tomar decisiones en cuanto a su interpretación y, por tanto, su posición en la lectura o experiencia estética, es activa. En ese ejercicio de completar los espacios en blanco, la obra, de algún modo, se personaliza. Los espacios en blanco son recorridos como paseos intertextuales del lector. El receptor tiene así que abrir su enciclopedia para establecer conexiones a partir de su propia experiencia empírica y conocimientos enciclopédicos.

Los huecos que deja el texto están ubicados en la utilización de los tiempos verbales y en la relación de los personajes con interlocutores u objetos, por ejemplo. El personaje (incluyendo al narrador) no puede verbalizar toda la información contenida en una relación afectiva o en cualquier otro de los momentos de la obra. Por ejemplo, cuando en el texto se da información sobre dos personajes que se conocen de tiempo atrás, se conjugan tiempos verbales que no necesitan explayarse en una información enlistada del pasado de ambos personajes para que el lector infiera muchos detalles de dicha relación. El lector o espectador da por supuesto que ya se conocen por la forma de hablarse; sabe que tienen una implicación de cualquier tipo con respecto al espacio, al tiempo, etc.

Esa es la naturaleza del cooperativismo del lector con el texto. Por ejemplo, si se habla de la época helénica, recurrirá a la iconografía más conocida y a su nivel de

⁸“En síntesis podemos ver cómo una expresión aparentemente llana y literal implica al lector en una serie de decisiones interpretativas. Un texto es realmente una máquina perezosa que descarga gran parte de su trabajo sobre el lector” [1981: 271].

conocimientos sobre algunos mitos; profundizará más o menos de acuerdo a su nivel cultural pero siempre completará los mensajes no dados pero contextualizados (ejemplo, hace calor, remite una hora del día, probablemente una estación del año, etc.) Sin embargo, las estrategias se pueden salir de las manos.

Para Eco, "... un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente" [1981: 77]. Sin embargo, el lector puede errar la enciclopedia y el mensaje salirse del campo de la obra. A eso lo llama Eco una *descodificación aberrante* [1981: 249].

Por su naturaleza, un texto carece de herramientas de corrección que en cambio sí tenemos en una comunicación cara a cara. Es por eso que el autor tiene que centrar su universo textual pensando en un *lector modelo* que pueda acceder a las estrategias del texto y caiga lo menos posible en *descodificaciones aberrantes*.

La actualización del texto es la manera que tiene el receptor de inferir los mensajes que no se manifiestan como signos en la frase pero que son deducibles. El escritor puede escoger un *lector modelo* para un determinado texto, que será capaz de captar la mayor cantidad de mensajes propuestos.

Cuando la obra cae en manos del lector "no modelo" los mensajes son interpretados de acuerdo a una enciclopedia errónea; el sentido del código pretendido cambia completamente. El texto termina siendo un instrumento del cual se vale el lector para infundirle los significados que proyectan su propia enciclopedia (también como experiencia de vida).

Entre más alejada esté la enciclopedia del lector del texto, menos comunicación habrá entre la obra en sí y el lector en cuanto a la intención real de los mensajes del autor. Con la enciclopedia incorrecta no solo no se completará correctamente la interpretación del signo sino que el conjunto quedará desmantelado como unidad. Se volverá ilegible o se convertirá en otro libro.

Con una enciclopedia no compatible a la obra, las interpretaciones de la misma se realizan con "violencia" por parte del lector. A veces, el lector quiere que el texto diga lo que él quiere leer y puede ser a causa de la elección de una enciclopedia equivocada o del nulo interés de participación en el circuito comunicativo que propone el texto [1981: 83].

En la lectura hay casos y posibles combinaciones de lectores y enciclopedias y que esto repercute en el abandono de la estrategia original del autor y convierte el texto en otro texto. Por eso, el autor busca a su *lector modelo* para optimizar las posibilidades de que la estrategia que pensó se concrete. El autor piensa idealmente en alguien con características definidas para conducirse en la gama de objetivos sugeridos por el texto en cuestión:

El *Lector modelo* es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado [1981: 89].

Un ejemplo de un libro convertido en otro libro o una obra teatral cualquiera convertida en otra lo podemos hallar si revisamos la historia reciente del teatro. El texto, en muchos espectáculos de las décadas de 1970 y 1980, se utilizaba como “pretexto” para poner en escena signos surgidos de asociaciones libres que proporcionaba el texto mismo, o simplemente le daba un marco lingüístico a objetivos predefinidos del director o autores. El texto era un pretexto para hacer un montaje.

Sin embargo, la interpretación del texto abierto es un circuito de interpretación con límites más o menos definidos por el autor de cara a su interpretación. Eco, hace la puntualización de cara a definir la utilización del texto ya sea como obra interpretable o como objeto semiótico que abre indefinidamente su expansión. La obra abierta de la que hablamos va más de la mano con la primera intención.

La apertura contempla un sistema de referencialidades posibles que terminan restringiendo el contexto, al contrario que el llamado texto cerrado que al querer acapararlo todo deja “blancos” que permiten una excesiva elasticidad. El problema es que dicha elasticidad del texto cerrado no genera una comunicación real. Si se le intenta abrir esto solo es posible desmantelando su código, dispersándolo y recomponiéndolo; la obra ya no es la obra, es otra obra, como ya hemos dicho antes.

De alguna manera, el lector atento tiene más material interpretativo que su autor modelo en cuanto a sus estrategias textuales. Esto se debe a que el texto da un universo concreto e interpretable, inferible a partir de lo que ha dicho el autor en la obra y de las demás obras que el autor ha escrito. El lector cuenta con la intertextualidad para completar

su imagen del autor modelo. Al autor, le resulta imposible acceder a más material que el general para confeccionar imaginariamente a su *lector modelo*.

Si hablamos de estrategias textuales para que el mensaje sea interpretado ineludiblemente dentro de un grupo restringido de posibilidades, también podríamos ver que dichas estrategias ubican al autor como una estrategia en sí mismo. El autor tiene un contenido como signo. Está cargado de una idiosincrasia, una ideología y un mayor o menor aparato publicitario. Su nombre también despierta asociaciones y condiciona su lectura. Esto operaría incluso si el autor no fuera el verdadero creador del texto; es decir, este se leería a partir de la enciclopedia que despierta su nombre.

Eco pone el caso del autor de una carta que fue obligado a escribirla y cuyo contenido no coincidía con la imagen que se tenía de él. Una investigación reveló que esa carta era emitida bajo su nombre por alguien más que quería increparlo. Allí, el autor modelo se distorsiona de cara al lector porque contradice la enciclopedia con la que se ha leído regularmente; por lo tanto, la estrategia de lectura hacia él, también ha entrado en contradicciones [1981: 95].

En muchas ocasiones, del texto se desprende un material que es incluso ignorado por el autor y que tiene un efecto sobre el receptor. Por ejemplo, puede haber un texto cerrado que tenga una intención meramente comunicativa, con un mensaje literal, pero su disposición sintáctica desprende una musicalidad que le remite al lector a imágenes sonoras de una lengua extranjera o el sonido de algo existente en la naturaleza (el gorjeo de un pájaro, el crujir de ramas, etc.). Allí, la intención del mensaje es superada por el signo sonoro que desprende. La información pretendida colapsa con la información emitida accidentalmente y que percibe el receptor como posible mensaje.

Las circunstancias de la enunciación es donde suelen presentarse más modificaciones interpretativas. Previamente a la emisión del mensaje hay circunstancias que afectan a este y por lo tanto el destinatario tiene que inferir y al final decidir sobre la intención real del contenido de dicho mensaje. El destinatario del mensaje tiene varios niveles de interpretación del mensaje en cuestión empezando por dilucidar si la intención es literal y se refiere a un dato de la experiencia común o si tiene un trasfondo de mentira; si

tiene objetivos secundarios y estrategias que el emisor está empleando para transmitirlo, y el efecto que el emisor desea conseguir a través de este.

La relación comunicativa entre lector y texto se establece en la definición que concreta el lector con la obra como un interlocutor al cual estará continuamente actualizando en el proceso semiótico. La obra abierta ya se está comunicando con su *lector modelo* desde el momento en el que empieza el proceso; abra el libro quien lo abra y use la enciclopedia que use. Por lo tanto, la actualización del lector consistirá en encontrar en su enciclopedia el lenguaje que le permita “simultanearse” con el autor.

Este lenguaje quizás difiera completamente del lenguaje que el autor establecía en sus estrategias pero, de cara al lector, la necesidad para sumergirse en la lectura y poder continuarla está basada en la sensación de que posee un *diccionario* suficiente de acceso a dicho material. Esto no siempre quiere decir una actualización adecuada del material por parte del receptor. Se puede tratar de un material lejano en época al lector el cuál necesita de la actualización de las partes que separan al lector de los contenidos por una cuestión temporal.

Aunque Eco se refiere al lector, nosotros evidentemente hemos hecho la extensión hacia el espectador teatral. En el caso de este, que es lo que nos incumbe, esta posibilidad se amplía. Las actualizaciones se enriquecen por los signos contemporáneos que el hecho escénico plasma y que son contemporáneos al público. El mismo conglomerado de gestos y entonaciones del actor, así como los recursos técnicos actuales, son puentes de actualización.

f) Cuadros ⁹

Los *cuadros* o *frames* están contruidos desde la intertextualidad. Son marcos referenciales de espacio, tiempo y situación. Proporcionan un contexto y unas circunstancias. Sin embargo, a partir de una elección no pertinente, la lectura cambia y la comprensión del texto también. No obstante, el autor también puede -y muchas veces lo hace- navegar en la frontera de apuntalar un *cuadro* que el lector o público supondrán y después desmontarlo

⁹ En el libro se traduce *frame* como cuadro, por lo que respetaremos la traducción para no confundir futuras consultas del lector; sin embargo, la traducción literal sería “marco” y nos parece la más apropiada ya que remite al área que contiene un contexto.

para colapsar sus códigos y crear nuevos, haciendo leer los signos expuestos con un aparente *cuadro* desde otro *cuadro*.

Para hacer entrar al lector a un *cuadro* determinado se le presenta un material que le resulta familiar y con el cual puede interpretar el texto o parte de él. Este material permite la hipercodificación, es decir, es un material visto tantas veces que se completa de manera automática con un simple gesto. Las situaciones o *cuadros* resultantes de un gesto o signo hipercodificado son material reconocible y forman parte de la enciclopedia del lector.¹⁰ Podríamos apoyarnos en una frase hecha para entender el mecanismo para completar los *cuadros* por parte del espectador: “las cosas suelen suceder de esa manera”. Esta frase nos indica que en dicho *cuadro* las probabilidades de que los acontecimientos ocurran de acuerdo a un esquema conocido son muy altas. El *cuadro* ahorra detalles porque cuenta con estas presuposiciones del lector-espectador.

Pero en la interpretación de un *cuadro*, el lector también realiza un proceso de edición. Interpreta parte del mensaje y da por supuesto el resto descartando material que automáticamente no es convencional en ese tipo de *cuadro* que asocia. Podríamos pensar que el lector, al enfrentarse a un enjambre de signos, deja por supuestas muchas de las partes de las asociaciones que estos desprenden. El autor, por tanto, deja una parte expuesta del signo y otra que debe actualizarse con material diverso proveniente del lector. El lector, por su parte, interpreta aquello que le da la sensación de ser suficiente sin necesidad de hacer listas sobre todos los elementos que podrían existir en dicho cuadro.

Quizás esta edición de la información tiene su fundamento en la velocidad para poder continuar un ritmo de exégesis -por lo menos a nivel estético-. En la interpretación, parte del signo se queda en el nivel racional, otra en el nivel intuitivo, otra en el nivel emocional y siempre quedan partes que se dejan libres por dar la sensación de haber acumulado el material suficiente para continuar:

“El lector solo explicita la parte que necesita y el resto queda semánticamente incluido o entrañado. Al hacerlo, *amplía* algunas propiedades mientras que a otras las mantiene *anestesiadas*.” [1981: 123]

¹⁰ A nivel situacional, por ejemplo, la estructura de un programa de televisión con presentador e invitados casi tiene la misma estructura, y se repite en todas partes. El receptor hipercodificará la mayor parte de los gestos u acciones de la estructura temporal de un programa; sabrá más o menos qué es lo que viene y tendrá una reacción solo con un gesto del presentador o de la cámara.

g) El topic

De cara a la infinitud de posibles interpretaciones que puede contener prácticamente cualquier signo, el receptor establece un punto de bloqueo de la interpretación; una delimitación. Para Eco esta está dada por lo que llama el *topic*, lo cual es aproximadamente el tema o el objetivo que guía hacia la inferencia. Esto permite un hilo conductor que limpia el camino de las actualizaciones que realiza el receptor-lector-espectador [1981: 126].

El *topic* a veces está en conexión con la situación, otras con la circunstancia. Lo que dilucidamos es que Eco quiere indicar con el *topic* una guía desde la cual se tiene que leer determinado fragmento textual y los indicadores o palabras claves que van orientando su lectura. Un personaje que dice palabras inconexas puede tener el *topic* de estar alucinando debido a altas temperaturas. Si el lector no tuviera este referente la posibilidad de delimitar la interpretación sería muy vaga. En otras palabras, son los signos que se ponen (o exponen) desde una circunstancia determinada del personaje o del pasaje se presentan; ese sería el *topic*.

h) Isotopía

El nivel de coherencia para interpretar se llama isotopía y es la que permite al lector no divagar hasta perderse en un mar de interpretaciones. El lector tiene una participación más activa en el intercambio semiótico en la medida que se despierte en él la necesidad de realizar hipótesis sobre las estrategias del autor. Dichas estrategias pueden engañarlo totalmente ubicándolo en una inercia interpretativa -a través de los *cuadros* o los *topics*- que, conforme se va desarrollando la historia.

Los marcos referenciales que le hizo creer el autor al lector para completar informaciones pueden desviar su camino y el texto puede hacer una transición hacia *cuadros* que parecían secundarios pero que en realidad escondían información fundamental. Es parte del juego de la lectura abierta.

i) Traducciones

Con frecuencia las traducciones son blanco de inconformidades por parte de los autores e incluso por parte de lectores o espectadores de la lengua original que ven en ellas traiciones

a las estrategias textuales de los autores. Al contener palabras claves como las detonadoras de un *cuadro* y de un *topic*, el posicionamiento de la lectura puede diferir de una lengua a otra ya que la palabra clave llega a fungir como “palabra saco” que contiene una diversidad de referentes que completan y orientan el símbolo y el signo.

Encontrar equivalencias exactas de un idioma a otro es una tarea prácticamente imposible y es una de las razones por las cuales escuchamos tantas veces que el texto traducido se tiene que tomar como otro texto y al traductor como otro autor, ya que, más que actualizar, propone nuevas estrategias textuales.

La línea sobre la que el lector actualiza el material textual está marcada por el texto mismo. Podríamos pensar en dos estrategias: el *cuadro*, que está dado por el autor y el *topic*, que es la estrategia de recepción del lector, ambas organizadas a través de la trama para distribuir y condicionar las expectativas. Dice Eco:

La trama trabaja en el nivel de las estructuras discursivas para preparar las expectativas del *Lector modelo* en el nivel de la fábula, y que a menudo las expectativas del lector se inducen mediante la descripción de situaciones explícitas de expectativa (no pocas veces anhelante) en el personaje [1981: 159-160].

El lector se anticipa a la lectura; tiene expectativas con respecto a lo que va a leer. Hace previsiones a partir de ellas sobre lo que acontecerá en los renglones siguientes e incluso en tramos avanzados de la fábula. Esa expectativa distendida en el cuerpo de la obra está considerada en la estrategia textual. El objetivo del lector al hacer dichas previsiones y anticipaciones es comprobar o desmentir sus conjeturas; es parte del goce estético.

El texto o la historia van orientando la anticipación del receptor dando un marco referencial de probabilidades. Es decir, en la trama se van colocando señales de mundos posibles en cuanto a los personajes o la acción y mundos que dichos personajes o situación descartan sobre sí mismos. Esto queda registrado y el lector está condicionado a seguir suponiendo -pero sobre esas vías cada vez más acotadas por la trama-.

El lector también genera su propia tabla de probabilidades paralelamente a la que el texto le proporciona objetivamente pero también, dentro de esa tabla de probabilidades del lector, están contempladas las subjetividades que supone conducirán los deseos de los personajes. Para construir dichas subjetividades, el lector suele salirse del marco de la obra

y pasear por otros “textos” ya sea a nivel empírico o a nivel literario. La búsqueda del lector por aumentar la probabilidad de acertar en sus conjeturas lo lleva a relacionar signos (y como decimos signos decimos textos) con características similares que lleven a una comprobación segura de su teoría. Es un juego que desprende cada fábula, con sus propias reglas y sus propias posibilidades.

Eco llama *paseos intertextuales* a las deducciones que el lector hace sobre determinados gestos de los personajes. Pone el ejemplo de un personaje que levanta la mano frente a un personaje femenino; las variables siempre detonan en lugares comunes que el lector completa. El lector probablemente anticipará que ese gesto de levantar la mano generará violencia del personaje masculino hacia ella, posiblemente debido a que, en la experiencia del lector, esa señal física casi siempre termina en una agresión, además de que en la literatura y una serie de relatos suele suceder así.

Esto lo vemos frecuentemente en el cine en distintos géneros como la comedia romántica o el *western* donde los personajes más estereotipados suelen entrar en acciones que son lugares comunes donde se pueden anticipar las consecuencias.

j) Mundos posibles

El signo puede plantear un *cuadro* y alterarlo. Una vez alterado el *cuadro* se establece un mundo posible en la narración. Puede haber un marco referencial como el símbolo de una ciudad, por ejemplo, la Torre Eiffel, que nos remite a París, y enunciar en el texto que un personaje tal tiene un piso en la mismísima Torre Eiffel; de allí se va complejizando más y más. La incorporación de otro signo lo modificaría todo. El nuevo signo, al combinarse con la Torre Eiffel, nos puede transformar dicho objeto y dicho espacio -que al ser representación ya no es el original-. El lector se da cuenta de que ese objeto (la Torre Eiffel) en ese lugar (París) y ese mundo, no es el que existe en el mundo de la experiencia real [1981:180].

Sin embargo, aun modificado el referente real, se mantendrá como fuente de actualizaciones aun cuando se sigan dando modificaciones. El resto de elementos seguirán siendo dicha ciudad (el París real) con los referentes automáticos que el lector asocia. No obstante, al haber brindado la alteración del espacio referencial, el lector acepta ese nuevo

espacio y se muestra receptivo a las nuevas transformaciones o actualizaciones que se hacen de él.

Además, el texto plantea una variedad ilimitada de mundos posibles que contemplan no solo los planteados por el autor como narrador sino los imaginados por los personajes, los sugeridos por el contexto y los extendidos por el lector. En todos ellos hay una cantidad menor o mayor de acontecimientos que generan fábulas paralelas, subjetivas y generalmente inconclusas. Al tener esa naturaleza inconclusa -son hijas de suposiciones y no de posibilidades objetivas- siguen en movimiento y tienen una apertura bastante flexible. Basta que alguien las promulgue, que alguien lo sueñe, lo desee, lo prevea, para que echen a andar y construyan su maquinaria velozmente.

Por lo tanto, estos mundos posibles están establecidos por el conjunto de proposiciones que proclama alguno de los personajes, incluyendo al autor en la figura de narrador de cualquier tipo. Estos mundos posibles tienen su fuente de alimentación en el mundo “real”, que es el que habla de hechos pertenecientes al ámbito de la experiencia objetiva o de datos concretos dados como ciertos, como la Historia.

Lo narrado depende de la enciclopedia de lo real, en ese espacio comparten propiedades. Lo narrado, al coger un nombre o elemento de ese mundo real, no tiene necesidad de describirlo propiedad por propiedad porque el lector lo completa de manera automática. Cuando se hacen variaciones a referentes de esa “realidad”, las características que no son modificadas o reelaboradas en el texto mantienen sus características originales de la enciclopedia.

Los mundos posibles no pueden ser totalmente autónomos. Resulta imposible hacer el listado de todos los elementos que existirían en cada mundo posible; este mundo es “posible”, valga la redundancia, gracias a que tiene su fuente “completadora” en la enciclopedia del lector, basada en el mundo real. Incluso, sería imposible hacer el listado completo de un mundo ficticio, este siempre necesitaría del mundo real para completar la enciclopedia del lector. Dice Eco que:

[...] desde un punto de vista semiótico... el Universo Semántico Global nunca puede describirse exhaustivamente porque constituye un sistema de interrelaciones en continua evolución, sistema inherentemente contradictorio. Puesto que incluso el Sistema Semántico Global es una pura hipótesis regulativa, entonces no estamos en condiciones de describir el

mundo “real” como máximo ni como completo... un mundo narrativo debe tomar prestados los individuos y sus propiedades del mundo “real” de referencia [1981: 185].

Un término muy referencial puede ahorrar explicaciones sobre características que todos los elementos de ese sistema comparten. Un ejemplo puede ser: Hombre blanco: tiene una serie de atributos que son comunes a las demás razas y que ahorra la lista de rasgos: brazos, piernas, sexo, cabeza, posición, etc. En un mundo posible la palabra hombre comparte atributos en ambos mundos (el real y el literario) y que serían necesarios para la comprensión de su concepto en ambos mundos.

Sin embargo, la obra va fijando su propia enciclopedia. El lector va adaptando los signos de su enciclopedia conocida a las transformaciones que sufren dentro de la obra para poder interpretar nuevos signos dentro de los mundos posibles que van apareciendo en y por el texto. A nivel semántico se presenta esta situación incluso a nivel histórico.

Siempre se han generado términos para conceptos que no han sido comprobados en el mundo objetivo y que posteriormente aparecen; el término ya ha quedado soportado por un objeto en el mundo real, pero antes tan solo era una hipótesis. De acuerdo a estas premisas, nombrar, es hacer existir. A través de la combinación de elementos objetivos se postula un mundo posible que podría terminar convirtiéndose en real. Eco pone el ejemplo de las observaciones de Leonardo da Vinci que siglos después devinieron en la construcción de objetos reales y funcionales como el helicóptero, a partir de sus objetos “posibles” [1981: 214].

Sin embargo, la reflexión que hacemos es meramente semántica y no desde un perfil futurista. El autor establece con el lector dichos mundos posibles a partir de enciclopedias de distintas épocas y campos. Cualquier variación en el orden o incorporación de elementos a dicho mundo posible implicará una actualización por parte del lector a partir de otro signo que pueda funcionar de interpretante.

Aquí entra la potencialidad de la poesía incluso en la apertura de lo racional. En lo poético se relativizan los órdenes convencionales a partir de lo objetivamente conocido; esto abre la imaginación hacia nuevas disposiciones que en muchas ocasiones encuentran su eco en el mundo real y comprobable. Dice Eco:

[...] la metáfora poética puede convertirse en un instrumento de conocimiento, precisamente porque representa el primer paso, aun vacilante, hacia la construcción de una matriz de mundo [1981: 215].

k) Elementos guía para encontrar una enciclopedia

Si bien Eco nos habla de la guía que da el género literario, de cara a la apropiada elección de la enciclopedia, en el teatro encontramos su equivalente a través de las informaciones que proporciona el tipo de cartelera de determinado teatro, la trayectoria de determinado actor o actriz, el título, etc.

Una enciclopedia permite asociaciones y tiene un ritmo de inserción de signos. La imposición de una enciclopedia desacertada llega a producir malestar en el receptor y un desfase con los mundos posibles. Todo en detrimento de la cooperación textual y, por tanto, la consecuente ruptura de la comunicación.

El comportamiento del lector (o público), de cara a construir una línea textual de estrategias, siempre será una hipótesis del autor y por tanto, una hipótesis más bien relacionada con su propia subjetividad referente al *lector modelo* más que referente a un lector real. El *lector modelo* es una hipótesis necesaria para la elección consistente de signos. Esa hipótesis es en sí un mundo posible.

El autor no puede ser del todo objetivo al formular dicha hipótesis sobre el futuro comportamiento de su *lector modelo*. Está construida con una dosis de subjetividad aun cuando en la generalidad procure ser objetiva. De alguna manera, podríamos pensar que ese *lector modelo* en realidad es un personaje metatextual que construye el autor. El *lector modelo* termina siendo un producto del texto y no del autor, ya que se va cargando de un incontrolable contenido de signos que el autor es incapaz de calcular y prever.

Podríamos dejarlo en los siguientes términos, ¿quién conoce y quién no conoce la información? En este juego están involucrados autor, personajes, actores y espectadores. Es un juego de búsqueda de proposiciones y confirmaciones. El autor mismo, es un signo para la obra, y tiene que ser actualizado una y otra vez por el mismo autor.

1) Espectador modelo para la improvisación

Como ya lo hemos remarcado, consideramos que todo lo que Eco plantea en cuanto al lector es extensible al espectador. Pensamos que en un espectáculo con dramaturgia de la improvisación, las actualizaciones y la generación de mundos posibles se convierten en la parte central del universo de la obra, no solo para traducirla sino para concebirla. Dichas actualizaciones se elaboran por los actores junto con los espectadores; el texto base queda como el elemento expectante que, por un lado se actualizará en la fábula emergente (sugerida por las aportaciones que da la improvisación) y por otro, contextualizará dicha fabula emergente para que no disperse sus propuestas como “manchas en la pared”.

Las ideas de la obra abierta nos han servido para dar un marco contenedor a un espacio creativo donde dicha creatividad puede perderse en su prolijidad de material fuera de la obra de arte. También, podemos conjeturar que la dramaturgia de la improvisación sería la obra abierta por antonomasia, generando el escenario idóneo para que esa obra abierta lograra su concreción en plenitud.

Los elementos que proporciona el escenario (o cualquier espacio escenificable) plantean un panorama más rico de apoyos interpretantes de cara a las actualizaciones del espectador. Los mundos posibles de los personajes, espectadores, actores y obra, tienen más posibilidades de diálogo con el espectador, a diferencia del lector con el libro. Un universo de reacciones y estímulos van circulando constantemente de escenario a grada, entre actor y espectador y viceversa, lo cual permite la apertura ya no solo del texto sino del cualquier *frame* o *topic*.

La presencia del espectador transforma los signos escénicos de manera tangible. La imaginación actúa en colectividad y de manera individual, se construye en conjunto e individualmente, de manera aleatoria; es construida también en colectividad. Los espectadores se convierten en signos vivos también para los demás espectadores. La obra se abre tanto en un universo que contemple la improvisación, que resultaría imposible que acabara si no fuera contenida por la imposición de una duración en cualquier espectáculo.

Capítulo 7

La dramaturgia de la improvisación

7.1. La dramaturgia de la improvisación

Pensemos en los dramaturgos como improvisadores profesionales. Así, el dramaturgo de la improvisación podría escribir teniendo la ventaja -y desventaja- sobre los actores y espectadores de no estar sometido a la dictadura del tiempo performativo que nace y muere en escena.

El camino de la improvisación nos dirige hacia el descontrol controlado, al desequilibrio que genera movimiento. Allí se puede confrontar el teatro tradicional con la inconformidad artaudiana; la sacralidad del espacio vacío con su teatro mortal. El enigma del teatro seguirá esperando para nunca ser resuelto si solamente depende de abordarlo desde la razón y sus esquemas estrictos, y no se intenta sistematizar la intuición, que es el lenguaje donde se desvelan las pasiones, la poesía y el teatro.

El espectador entra en el teatro siendo parte de un universo que se abre y se cierra para él en un espacio-tiempo efímero, reclamándole diferentes niveles de participación. Dentro de ese universo ya es parte de la historia y nadie puede escapar de su propia historia. La historia personal es la encrucijada de otras historias. A diferencia de la “vida real”, en el teatro el espectador puede tomar conciencia de que la vida es compartida. Lo que le pasa tiene que ver con lo que le pasa a otros y viceversa.

En la cotidianidad estamos demasiado ensimismados para diversificar nuestras sensaciones y puntos de vista sobre casi cualquier evento. El texto podría contemplar esta

tendencia del espectador de tener un solo punto de vista, para hacerle todavía más ostensible su posición fortuita en un mundo donde nos mueven las variantes.

Brook, dice que, “En la vida cotidiana, ‘si’ es una ficción; en el teatro ‘si’ es un experimento. En la vida cotidiana, ‘si’ es una evasión; en el teatro, ‘si’ es la verdad” [2002: 189].

Creemos que en el teatro, tenemos que transmitir al espectador las reglas del juego; hacerlo sentir que las está estableciendo con nosotros. El texto debería dejar abiertos espacios a los asistentes a la representación para que puedan construir códigos comunes e inmediatos. No es una idea chocante, ya que en el teatro generamos una comunidad efímera con una microcultura viva que evoluciona a gran velocidad.

Boal ya contemplaba el teatro como una comunidad, aunque como herramienta política, utilizando el hecho teatral como ensayo de una revolución social y política. El texto para él es la cuerda tensionante de la que se valdrá dicha comunidad para tomar acciones en el mundo exterior.

La idea de improvisar un texto sin modificar sus palabras puede ser confusa. Plantea abrir, desde la dramaturgia, espacios de ambigüedad calculada donde las palabras puedan adquirir sentidos diferentes que cambien las circunstancias de los personajes sin negar el texto escrito del que parte toda la obra. Esa ambigüedad es necesaria en lo escrito de esta dramaturgia, pensando que varias de sus posibilidades ya estuvieron parcialmente exploradas en diversos universos virtuales ensayados en solitario por el dramaturgo-improvisador. La ambigüedad del texto improvisado es consecuencia de tramas ensayadas y recompuestas por el escritor en escenas virtuales. Esta ambigüedad podría verse como un cierto grado de confusión aprovechable. Nos dice Barba:

La confusión cuando se le busca y practica como *fin*, es el arte del engaño. Esto no quiere decir que esta sea de por sí algo negativo, un estado a evitar. Usada como *medio*, la confusión se vuelve uno de los componentes de un proceso creativo orgánico. Es el momento en el cual materiales, ideas, historias contiguas e intenciones diferentes se confunden, se funden amalgamándose unas a otras, resultando la una la otra cara de la otra [2008:145].

El dramaturgo de la improvisación no solo depende de la espontaneidad, necesita contar con la existencia de materiales fijos, que no cambian, que están en la cultura y que

establecen cuadros (*frames*) para que el espectador también cree y recree mundos posibles. Sin estos, la cooperación de espectador se diluiría, ya que este último desconocerá por completo el material del que se le está hablando. Cualquier material sin vínculo referencial alguno resulta una especie de agresión, una imposición, pero, peor aun, actúa como un idioma imposible de entender.

Por ejemplo, detrás de la fabulación de muchas historias vemos el viaje del héroe mitológico; detrás de casi cada cualquier fabulación, hay trozos de historias conocidas. Siendo conscientes de ello, en la dramaturgia de la improvisación siempre habría una estructura y una estética que permeará las partes improvisadas, tanto en la escritura como en el espectáculo. Si se pensaba en la idea de originalidad absoluta, la espontaneidad no satisface dicha fantasía, pues es producto de asociaciones sobre lugares comunes recontextualizados. Eugenio Barba ya trabaja con materiales fijos para después generar las improvisaciones.

Si pensamos que la actuación ya lleva implícito lo lúdico (incluso en otras tradiciones al actor se le llama coloquialmente *player* o *joueur*), en este universo ficcional parcialmente improvisado, el espectador también estaría jugando, en un rol intermedio entre el autor y el actor; de hecho es el más acondicionado para estar en ese mundo del juego porque tiene metido un pie en los espacios de los demás creadores.

El actor, aunque represente un personaje, es una persona vinculada con su entorno y su historia. Sus referentes están conectados también con los del público aunque sus asociaciones con códigos de la obra son más elaboradas. Para el público, el material que aparece en la representación es nuevo aunque no del todo desconocido. Los referentes parcialmente reconocibles son la manera en la que se puede comunicar la obra y el espectáculo, de lo contrario sería incomprensible. Al sacarse signos sobre un escenario, estos encuentran empatía y comprensión en quien los mira cuando están relacionados de manera más inmediata con la realidad de todos. Lo más oculto, las combinaciones más bizarras, bañadas en el tamiz de la espontaneidad, son inteligibles porque tienen sus raíces en la cultura y son actualizadas por actor y espectador en tiempo real.

Kantor dice que los actores no representan a nadie más que a ellos mismos. También define la condición del actor como un personaje que vive al filo voluntariamente,

en una acción suicida. Este es el espíritu que debemos plantear para cada personaje: “(El actor) *A suicide- prestidigitator commits suicide systematically every five minutes without any harm to his body or mind* [1993:102].

El texto puede establecer el espacio para que se genere la comunión de imaginaciones y, concretar así, universos complejos y lógicos, sin emitir juicios de valor. En contraste con Boal, podríamos decir que la imaginación no debe obedecer las leyes de la política. Desautorizar cualquier tipo de teatro pretendiendo que su línea correcta es la propia, puede tender a oficializar cualquier propuesta.

Desde una perspectiva más conectada con Barba, improvisar tiene una relación directa con el equilibrio. Improvisando se está tratando constantemente de no caer. Para mantenerse en pie tienen que establecerse tensiones que produzcan movimiento, tanto orgánico como mental. El equilibrio juega con los contrapesos que van surgiendo a nivel dramático y escénico. En ese proceso de conseguir equilibrio, los accidentes son necesarios porque permiten que el movimiento se ejecute en una especie de basculación. Así, con estos ejemplos de física, también buscamos un símil para la mente del dramaturgo en su proceso creativo. Su texto-escena debe estar en movimiento constante para acercarlo al actor pero multiplicándose en los diversos personajes que expone su obra.

Barba concibe que el texto tenga ciertas condiciones que permeen el espíritu de la improvisación. Para él, dentro del espectáculo se van presentando diversas acciones al mismo tiempo, simultáneamente, mientras que la concatenación, es una trama lineal dada por el texto:

La misma utilización del texto escrito, cuando no es interpretado únicamente como concatenación de acciones, puede llevar a la trama simultánea, en una nueva síntesis dramática, de elementos y detalles en sí mismos no dramáticos [1988: 53-54].

Siguiendo la idea de síntesis de materiales, el resultado final del proceso del dramaturgo improvisador, serviría de una especie de “concentrado” que al entrar en contacto con los actores (en el sentido de sujetos accionantes -e incluye a espectadores y actores-) activa la totalidad de sus capacidades, se expande, por así decirlo, nuevamente en el universo amplio en el que fue concebido en el trabajo improvisado en “bruto” de la escritura del autor.

Siendo así, en la escritura estableceríamos una serie de guías para que el actor, con la colaboración del espectador, lleve la historia de los personajes por senderos inesperados; algunos de esos senderos, sin embargo, ya habrían surgido en un guión “invisible”, recorrido por el autor pero no impreso en el texto final. La semilla de esas improvisaciones no impresas permanecería latente en el texto final. Creemos que todas esas improvisaciones que el autor de la improvisación no imprimió quedarían escondidas en el material que sí llega de manera escrita al actor aunque desde luego, tan solo como guiños, no en su estructura completa.

Detrás de la espontaneidad de la improvisación hay una serie de reglas que permiten su presencia. Dichas reglas las tenemos que definir al inicio de cada improvisación -reglas, que no leyes- para que la espontaneidad nos lleve a construcciones más complejas en la creación dramática.

Barba dice:

El trabajo sobre la dramaturgia no es solo el que se realiza sobre los textos o la historia que se quiere contar o hacer visible a los espectadores. Existen tres dramaturgias diferentes que deben operar simultáneamente, pero que pueden trabajarse cada una por separado: la *dramaturgia orgánica o dinámica*, es decir la composición de los ritmos y dinámicas que comprometen al espectador a nivel nervioso, estimulándolo sensorial y sensualmente; la *dramaturgia narrativa*, que entrelaza los advenimientos y los personajes, y orienta a los espectadores sobre el sentido de lo que están viendo; y la que yo llamo *dramaturgia de los cambios de estado*, cuando la totalidad de lo que mostramos logra evocar algo diferente, como cuando en el canto o la música se desarrolla, a través de los armónicos, otra línea sonora [1988: 143].

Esos cambios de estado están relacionados con una especie de saltos a nivel sensorial y/o emotivo. Con esto, Barba nos acerca a la escritura performativa de la que habla Schechner. Las tramas simultáneas están más relacionadas con lo que sucede de manera directa entre el actor y el espacio físico, incluyendo al público. En este espacio, aboga por la búsqueda multidireccional de la trama para un enriquecimiento.

También nos habla de la “confusión” como veta de descubrimientos creativos, pero nosotros sentimos más claridad en términos como “accidente” o “error-puerta”:

Los errores puerta que son los que nos permiten entrar a nuevas posibilidades del mecanismo de nuestra puesta en escena [...] que nos lleva a plantear umbrales de creación pero calculados. “La capacidad de construir la confusión conscientemente es fundamental en el oficio teatral” [1988: 148-149].

Si hablamos de los niveles dramaturgicos que plantea Barba la cosa se complica. Si funcionaran de una manera concreta y simbiótica no habría necesidad de una dramaturgia de la improvisación ya que el texto siempre ha estado sometido de algún modo a los matices del actor o a las distintas interpretaciones que se puedan dar de cada diálogo. Esos cambios de estado son los que buscamos paralelamente al recurrir a la espontaneidad. Es esta la que azuza dichos estados pero a partir de estímulos extra-textuales integrados a la ficción.

Si introducimos el concepto de los cambios de estado vinculándolos a los motores de la dramaturgia de la improvisación tal vez la relación con la escritura cambie. Se trata de poner en papel una serie de condicionamientos donde los personajes establezcan relaciones y comportamientos que desvíen al dramaturgo de ideas fijas y lo sorprendan como si fuera espectador. Para el dramaturgo el espectáculo comenzaría antes; primero es privado (en la creación del texto) y readquirirá vida y se transformará en la presencia del público. *Autor performativo* podría ser un término que también lo podría describir.

Si la dramaturgia fuera algo que, como el arte de los actores, no hubiera pasado sino que “siguiera pasando” y cambiando -aunque ciertos referentes fueran fijos para no perder la coherencia de dicha historia- podrían revitalizarse función tras función. La dramaturgia entraría en el espacio de arte performativo y el autor se vincularía más con el intérprete. La puesta en escena empezaría desde el texto y no a partir de él.

Al comunicar las reglas del juego al espectador, al asignarle responsabilidades sobre el espectáculo, de algún modo activamos su conciencia ritual. El misterio nace en él aunque le revelemos sus bases, sus trucos, su magia; quizás, precisamente por esa razón; también lo convertimos en taumaturgo. Dice Schechner:

Play is performance (when it is done openly, in public) and performative when it is more private, even secret – a strategy or reverie rather than a display. In this interiority, play is separable from ritual, which must always be enacted [2002: 82].

Si con el paso de la historia del hombre, el texto se modifica por las reinterpretaciones de las generaciones venideras, por la muerte de las generaciones que los concibieron, ¿acaso la obra no queda abierta en ciertos puntos donde notamos unos códigos que ya nos son nuestros y que completamos con nuestra imaginación? Si esto lo hace el

tiempo de manera natural con el texto, ¿por qué no contemplar dejar espacios semi-visibles premeditadamente en la obra escrita que han de ser completados en la función? Los nuevos directores y actores intuirían y llenarían esos “huecos” con la complicidad del público. El actor no trabajaría para el público, sino con él.

El público codificaría en tiempo real con el actor y manejarían un mismo lenguaje. No habría necesidad de un proceso de traducción de códigos de otra época, una moral o una estética, porque el lenguaje de ese universo se crearía en la representación. Schechner nos habla de esta codificación dinámica:

Codified acting is semiotic system of references. Although some of the actions in a codified may be derived or abstracted from everyday behaviour, a codified system is not directly analogous to everyday behaviour. It is more like a spoken or written language. One has to know the specific vocabulary and grammar of a codified system of acting in order to fully understand what is being expressed [2002: 55].

Al llegar al espectador se abren en la obra los motores semánticos que están latentes en ella y los conecta con la cotidianeidad presente del público, buscando intersticios universales para que le llegue a un mayor margen de públicos en distintas épocas. Esto no quiere decir hacer “más fácil”, simple u obvio el texto, ya que sus sistemas codificados pueden llegar a desdoblarse en escena en sistemas muy complejos y ser compartidos por diferentes estamentos sociales, pero se volverían comprensibles para el receptor por ser parte de su generación y compartir códigos cotidianos; por ser actualizable con material cercano.

Apoyándonos nuevamente en Schechner, recuperamos la idea de que, junto con el espectador, el actor extrae de la vida cotidiana un material que va de-formando de manera natural para convertirlo en escénico. Conforme se va desarrollando la historia, dicho material de-formado tiene la posibilidad de re-formarse y crear un universo nuevo y válido para los presentes, con vinculaciones emotivas extracotidianas e irrepetibles [2002: 162].

Algo más que la técnica del *match de improvisación* puede aportar a la dramaturgia es la necesidad constante de proponer motores y salir de los embrollos que el compañero o el mismo árbitro genera al improvisador; además, cada incorporación –ya sea una palabra, un gesto o un movimiento, pueden ser motores y, llevados a sus últimas consecuencias, conducir la historia por sitios insospechados. Ya sea porque la *impro* no puede acabar antes

del tiempo prefijado durante el *match*, o porque hay un reglamento, o porque tiene que haber un acontecimiento que refresque la acción, la historia constantemente necesita que el improvisador se esfuerce por valerse de cualquier elemento que aparezca en torno suyo.

En el *match*, jugadores de equipos opuestos que no se conocen, tienen que lanzar propuestas y recibirlas. En la obra escrita en estado de construcción, muchos de los personajes tampoco se conocen, o aunque se conozca podríamos partir de la premisa de que se descubrirán en escena o en el transcurso de la obra. La necesidad de este estímulo inesperado que brinda la improvisación también sería estimulante para los personajes en el escenario simulado del texto dramático improvisado.

a) El espacio

Con Viola Spolin y con Keith Johnstone, el improvisador tiene como apoyo el espacio. Sus acciones surgen a partir de este y de las propuestas del compañero. El espacio, entonces, es también un motor y estímulo a considerar para la dramaturgia de la improvisación. Yendo más allá, ya no solo el espacio que se escribe y que se describe, sino el espacio desde el cual se escribe.

Dejar que el espacio surja como un acontecimiento espontáneo, sin que el dramaturgo siempre lo promulgue en el texto, nos puede permitir que el actor y el público lo generen también en el momento y que el sitio ficticio potencie todavía más las acciones y reacciones y lleve más allá las propuestas de los actores. También, de acuerdo a Spolin, el jugador se siente libre y crea. Si irradiáramos este espíritu y esta posibilidad dramática a los personajes, es decir, no decirles qué hacer sino ponerles tan solo ciertas pautas y dejarlos tomar decisiones en tiempo real, solo planteándoles objetivos guía, quizás generarían espacios imprevistos por sí mismos, los cuales, a su vez, podrían tener injerencia en el proceso orgánico del personaje.

El espacio es el elemento donde los símbolos improvisados se van asentando. Es una de las bases primordiales de la improvisación. Es uno de los primeros motores que plantean el inicio de la historia y frecuentemente condiciona acciones, estados de ánimo y objetivos del personaje. Es una propuesta que parte de uno de los personajes y hace que el resto adapten sus propias propuestas a él, enriqueciéndose mutuamente.

En manos de un dramaturgo improvisador, el espacio puede ser un comodín tanto en el proceso de creación de sus textos, como en el texto “terminado”. Abre los estados de ánimo, apoya los conflictos y entrelaza los tiempos de la historia, entre otras contribuciones.

Contar con que un espacio ficticio surge como una propuesta espontánea que se completará o se propondrá en escena –y no precisamente por las propuestas del escenógrafo- es abrir la escena a mayores posibilidades, que cerrarlo en una didascalía de dramaturgia. Koldobika Vio piensa que, “El espacio escénico nos puede parecer vacío de objetos y lugares, pero no es así: es un espacio rico de objetos y espacios imaginarios” [1996: 84].

b) Clichés

Una de las críticas que se han hecho en torno a los espectáculos de improvisación es que terminan siendo altamente repetitivos y que juegan con clichés. Esto es más visible cuando se trata de la improvisación en formato competitivo, como en el *match de impro*, donde la finalidad de ganar el favor del público hace a los improvisadores recurrir a fórmulas que se sabe que generarán una risa fácil o un efecto emocional.

Sin embargo, el “defecto” podría convertirse en virtud. Si en el transcurso de la historia reelaboráramos estos supuestos clichés, tendríamos la posibilidad de profundizar en ellos exhibiendo máscaras sociales similares a las mencionadas por Boal. Se podrían trabajar como símbolos que al desarrollarse la historia se transformaran y nos cuestionaran nuestros primeros prejuicios sobre ellos, al llegar a convertirse en símbolos complejos.

El dramaturgo de la improvisación construye y va delineando “al calor de la acción” -en su trabajo de escritorio pero con motores de improvisador-; va descubriendo la fábula que surge de manera casi espontánea, y al final del proceso tiene materiales varios sobre una propuesta inicial. Sus “clichés” iniciales se van complejizando a medida que las situaciones los van reconfigurando.

A través de los estímulos, sus personajes van quitándose las máscaras ya que no se les deja otra alternativa; el personaje habla y actúa por impulso, incluso cuando calla. Pero sus palabras son compromisos y son textos completos que abren otros textos. Cada palabra

o acción tiene una responsabilidad detrás; está obligada a llegar a sus últimas consecuencias, por lo menos hasta que caduque o se transforme su potencial de significación. Recordemos que el personaje no es una persona sino estrategias del autor y posteriormente del actor y público. El personaje de la dramaturgia de la improvisación es ineluctablemente vulnerable, no se puede esconder. Siempre toma las peores decisiones porque son las primeras ideas que le pasan por la mente y estas son consecuencias de marcos establecidos por el autor.

Para enriquecer la idea anterior, tomemos a J.L. Moreno y su idea de las corporizaciones como la materialización de un personaje símbolo. En estas, encontramos el punto de inflexión para crear un personaje desde la improvisación. Un símbolo nos engaña de inicio porque nos da la sensación de conocerlo y etiquetarlo fácilmente. A medida que es confrontado con el entorno, nos lleva a configurarlo de maneras distintas en cada representación [1977: 65-66].

Para el tipo de dramaturgia que nos compete, los personajes espontáneos, se trabajan no como clichés sino como corporizaciones momentáneas; corporizaciones-trampa que nos muestren nuestros prejuicios como espectadores.

Sanchis Sinisterra comentó en alguna de sus sesiones de Colaboratorio (del cual hablaremos más adelante), que el personaje es aquello que genera una serie de códigos que funcionan o no dependiendo del espectador; que es necio buscar tanto lo que este es porque se sugieren tan solo guiños de él.

La ventaja de los dramaturgos improvisadores sobre los actores improvisadores y el público, es que tienen tiempo para seleccionar el material; incluso probarlo mentalmente. Desde la escritura se puede jugar con el orden de las escenas y suponer el ritmo general; mezclar elementos de las improvisaciones mentales resultantes y reconstruir material. El improvisador no tiene este margen temporal. Lo que salió en escena ya está finiquitado y tiene que seguirlo hasta sus últimas consecuencias. La diferencia con un dramaturgo tradicional es que el dramaturgo de la improvisación no juzga sus primeras decisiones en función de la “coherencia”, las sigue hasta el final.

El dramaturgo tiene la responsabilidad del ritmo general de la “partitura”, de las duraciones y puntos más fuertes de la historia y su organización. Es el encargado de crear

una guía lo más limpia posible para que se puedan construir máquinas de equilibrio y focos. En ese sentido, es más un escenógrafo y un coreógrafo que un escritor.

En su proceso de construcción del texto, el dramaturgo improvisador le plantea objetivos a sus personajes, a su espacio. A veces la búsqueda de la realización del objetivo es más potente que el objetivo en sí y en la edición y reconstrucción del texto se puede anular el objetivo o ser sustituido. La mayor parte de los motores espontáneos que fueron surgiendo en su búsqueda son un material que no aparecerá en el texto final pero que sin embargo deberían permear en la representación. Los motores “desechados” que el autor descubrió en solitario quedarían en el ambiente de la obra aunque no forzosamente presentándose por las mismas vías que los concibieron ni teniendo sus mismas conclusiones y desarrollos.

En los espectáculos de improvisación siempre se parte de un título, de una imagen, de un estilo, de un objeto o de una estética. Sanchis Sinisterra pone reglas en la elaboración de textos improvisados (*impromptus*, los llama), dando consignas. Si el dramaturgo se plantea cada obra con determinadas reglas que delimiten la espontaneidad será más difícil que el material se le salga de las manos. La dramaturgia de la improvisación busca descontrolar el material.

En sus dinámicas de clase, Spolin deja que el alumno participe en el momento en que lo sienta, no importa en qué minuto sea. Lo mismo puede pedirse a un texto improvisado en construcción. Los personajes casi de una manera “pirandelliana”, suelen aparecer cuando no se les espera. Es parte de su libertad y establece una anarquía con su potencial creativo. Desatasca la acción y plantea nuevos problemas donde el resto de personajes -y el mismo espacio- tienen que buscar soluciones. La búsqueda de las soluciones a los problemas es vida escénica.

El contenido de un texto de dramaturgia de la improvisación no lo podemos completar solos, de manera independiente, pero sí podemos mostrar una “punta del iceberg” para que sea desenmascarado por el resto del equipo a través de la crisis que genera la incertidumbre calculada. El texto de la improvisación es un área de juego para el dramaturgo. Una especie de dimensión no verbalizable que requiere que todo lo que aparente estar en su sitio se desequilibre y adquiera vida de formas diferentes. Para

enderezarlo es necesario generar un nuevo lenguaje urgente, extraverbal, semejante al espacio sagrado de Brook, al Teatro de la Crueldad de Artaud; y podemos ver su aparición en el mundo de la espontaneidad.

Spolin tiene un planteamiento a través de sus ejercicios que podríamos tomar en cuenta como dramaturgos para generar tensiones: las dificultades físicas que se le presentan al actor. Estos estímulos diversifican los focos de acción y afectan la relación del personaje-improvisador dentro de la escena.

Retomando una idea de Spolin, los dramaturgos transfieren a los personajes su obsesión por “hacerlo bien”. Los personajes, como desdoblamientos del dramaturgo convencional, siguen los patrones de conducta de este y no se escuchan entre sí, escuchan al dramaturgo. Si de inicio el autor planteara motores tan solo insinuando algunos rasgos del personaje, si los dejara a ellos conocerse dentro de la historia a partir de la espontaneidad, sorprenderían al mismo autor y serían más verosímiles para el público porque no surgirían para él, surgirían entre él.

Sanchis Sinisterra habla de meter a un “chino” cuando se estanca la acción. Si en lugar del autor fuera el personaje el que ve a un chino en su camino, la solución del problema sería orgánica por inesperada, saldría desde las entrañas de la historia. En los espectáculos de improvisación salen “chinos” todo el tiempo. Dice Johnstone:

[...] una idea puede ser bastante insignificante y aventurada en extremos si se le mira en forma aislada, pero puede adquirir importancia a partir de la idea que la sigue; quizás en conjunto con otras ideas que parecen igual de absurdas, pueda proporcionar una conexión muy útil [1990: 71].

Los roles amo-sirviente, son una idea que podríamos tomar prestada de Johnstone para manejar códigos culturales y permitir al personaje reaccionar espontáneamente de acuerdo a los estímulos que le aporta la confrontación de su rol con otros. Es una idea útil incluso al pensar en la creación de conflictos. Cuando alguno de los personajes se sale de su rol es un mensaje directo para el público de que habrá conflicto en escena. De algún modo, el espectador se ve inmerso en la dramaturgia por esta previsión del dramaturgo. Entramos en la dramaturgia del espectador.

En esa dramaturgia del espectador todas las piezas son completadas entre actor y público, partiendo de sitios que el espectador intuitivamente conoce, apropiadamente

predispuestos por el dramaturgo. Por ejemplo, hay situaciones como la invasión de *status* donde el público, *in situ*, sabe que pasará algo. Al espectador se le lleva por caminos que surgen de la propia imaginación del autor pero aparecen otros caminos más que el espectador y actor (con distinta vía) intuyen porque son símbolos de algo conocido, y se preparan emocionalmente para el choque, la colisión y la respuesta espontánea para su resolución. Quizás esto le dé la sensación al espectador de ir construyendo él mismo la historia, al ir conectándolo todo.

c) Mirar hacia atrás

En el entrenamiento del actor improvisador de Johnstone existe una consigna constante en la construcción de la historia: “mirar hacia atrás”. Lo que pasará es siempre más potente cuando recurre al material que ya ha salido en la improvisación. Es importante este punto ya que muchas veces al escribir, nos obsesionamos en desarrollar material “nuevo” en lugar de extraer conexiones del material ya planteado [1990: 110].

“Mirar hacia atrás” nos permite, por un lado cerrar elementos y dar estructura al todo, y por otro, retomar material ya conocido y creado durante la representación para así rehacerlo y producir la sensación de un universo que se explica en sí mismo. Además, el personaje que sigue la estela de su propia historia reduce la impresión de abrir demasiadas puertas y no cerrar ninguna. Si un dramaturgo improvisador se planteara estructuras de este tipo podría dejar de pensar en el contenido y este aparecería enfrente. Sería como establecer un tipo de entrenamiento para cada texto.

7.2. Hacia una poética de la improvisación

De alguna manera lo que buscamos en esta parte del trabajo es hacer un ejercicio del pensamiento para estructurar una hipótesis sobre una posible poética de una dramaturgia de la improvisación. Pensamos que sus bases se han establecido de manera dispersa en diversos episodios de la historia del teatro y de manera manifiesta en otras artes. Umberto Eco, por ejemplo, nos abre la reflexión en la década de 1960 sobre la apertura de la obra en

artes como la música, la literatura y la pintura y sobre la participación del lector de cara a la teoría de la información y retomando los trabajos de Jakobson.

Simplemente intentamos conectar ideas que pensamos podrían articular una poética de la improvisación en la dramaturgia basada en la obra abierta donde el público participe de algún modo en la creación del texto porque este pide su complicidad para ser completado, tanto a nivel textual como a nivel actoral. En las últimas décadas la idea de obra abierta ha tenido resonancia en el ambiente teatral y muchos textos se presentan como obras de este tipo.

Nosotros abordamos esta reflexión partiendo de la construcción dramaturgica que se da a través de la técnica de la improvisación actoral, tratando de llevarla al campo de una posible dramaturgia que se valga de la improvisación. Las últimas revisiones de Lehmann sobre el teatro posdramático nos sirven, junto con las de Umberto Eco como apoyos para este ejercicio mental sobre la dramaturgia.

a) Lo referencial en el lenguaje poético de la escena

En el teatro no hay nada tan abstracto que no se parezca a algo. Todo tiene relación con algo conocido. Son las nuevas conexiones y combinaciones que establecemos entre los elementos semánticos de la escena las que resignifican cualquier signo escénico y, por lo tanto, una comunicación fluida y la captación de la atención del espectador, se tienen que construir a base de establecer nuevas relaciones lógicas entre dichos signos, en el momento de la representación. Si olvidamos esto, ya habremos perdido la comunicación en el instante mismo de iniciarla; haremos criptogramas, no teatro.

En una dramaturgia de la improvisación nuestro espectador necesitaría identificar de inicio cierta cantidad de elementos que le son presentados. Para lograr una mejor comunicación, necesitaríamos brindarle cierta referencialidad clara –aunque después se transforme el signo- para iniciar el juego, aunque esté inicialmente incompleta; es decir, aunque se desvele en otro momento de la obra su sentido absoluto. Aunque le implique un esfuerzo de pensamiento al espectador durante la función, debería sentir que en escena hay elementos de un mundo si no conocido, sí similar a algo. Si hacemos esto, el público ya estará trabajando en completar la información desde el primer instante.

La presentación clara de signos escénicos implicaría al espectador animándolo a hacer cualquier “pacto de ficción” con nosotros. El espectador necesita saber que tiene una condición cómplice en la creación del espectáculo y no que es meramente un ingenuo al que alguien va a “iluminar”. Parte de los signos que se le presentan los conoce y su disposición presenta variantes: habrá una codificación nueva sobre trozos de un mundo conocido: un mundo posible está por gestarse y se necesita cooperación. Su enciclopedia e imaginación son las pinceladas del *cuadro*.

El signo claro brinda la sensación de maniobrabilidad y una “promesa semántica” podría ser un umbral de acceso a decodificaciones nuevas. El espectador puede sentirse capaz de descifrar a través de su propia enciclopedia más la enciclopedia que surja en el escenario, porque le daríamos las herramientas para hacerlo. Con un material parcialmente claro a nivel semántico se concilian posiciones, no se establecen bandos. Teatro y público tendríamos que ser cómplices en el hecho escénico de un texto de la improvisación.

En el momento en el que parece que espectáculo y público vamos a hablar y a entender lo mismo, ya estamos listos para traicionarnos. A espectadores y actores tocaría resignificar ese mundo y ese tiempo que se están construyendo en escena; destruirlo todo para reinventar el universo de nuevo.

El primer paso para ordenar las condiciones de un espectáculo de la improvisación es la escritura, por mínima que sea; aunque su intención fuera meramente técnica y no tuviera diálogos. El autor escoge el material literario o técnico que supone será compatible y potenciabile al convertirse en escénico. Se permite establecer conexiones primigenias que se irán complejizando a través de estrategias conscientes pero también a través de suposiciones sobre las posibles reacciones e interpretaciones del espectador. Además, el autor supondrá espacios dramaturgicos para estrategias improvisadas del actor, imposibles de plasmar en un texto pero que sí se pueden provocar y espolear desde la obra escrita.

Las primeras asociaciones referenciales las establece el autor consigo mismo, y deja espacios de incógnito para la escenificación del texto. Esto no quiere decir que siempre deje espacios no escritos; quiere decir que en algunos parlamentos están puestas las palabras, pero los estados de ánimo con los que están pronunciadas, o los gestos actorales que las acompañen, pueden variar el curso de un lenguaje subrepticio entre los personajes y, por

tanto, en el alma de la historia. La dramaturgia se nos presenta aquí como una serie de hipótesis; falta la observación y comprobación en el escenario.

b) Información, comunicación, intención

El autor establece una serie de premisas iniciales en su texto, que son la semilla de las acciones y situaciones que se desarrollarán en escena; hay una organización que predispone, pero cuenta con otra que supone: la tradición narrativa y cultural del lector, director y actores, y posteriormente la del espectador. En esta parte de su proceso trata de buscar conexiones entre las enciclopedias y el mundo que postula.

El autor no puede ser consciente de todas las posibilidades de cada parlamento o acotación cuando llegan a las manos de un actor sobre el escenario; pero parte de suposiciones dadas por el contexto socio cultural de sus actores y espectadores. Escribe, como diría Eco, para un *lector modelo* que pueda seguir la mayoría de sus estrategias.

El dramaturgo, así como cualquier ser humano medio, ha aprendido en palabras. Dichas construcciones verbales nos son comunes a todos en su fase inicial, la denotativa, la meramente comunicativa. La palabra nos hace afines al escritor. Es nuestro primer punto de encuentro con lo que nos va a exponer. Siendo lo verbal lo primero con lo que establecemos contacto para la comunicación -por lo menos con el texto escrito-, en una primera fase empezaremos reconociendo los signos expuestos por el lenguaje verbal plasmado en el texto.

El espectador, normalmente, sigue suponiendo que en el teatro se le dará una presentación, un planteamiento, un conflicto y una resolución, en la combinación y con los términos que queramos. Con eso juegan los dramaturgos de la improvisación, con conocer los esquemas a los que está acostumbrado el público. Conoce los reflejos que accionan en la mente del público basados en la tradición.

Pensamos en este trabajo que, para una dramaturgia de la improvisación, se le tiene que dar al espectador la sensación de que la entrada a nuestro pequeño universo teatral estará relativamente conectada con la tradición que conoce; después, el autor debería buscar traicionar dichas expectativas si quiere generar nuevos lenguajes.

Vivimos en un momento histórico donde aparentemente vulneramos a placer la tradición con el beneplácito –o indiferencia- de todos. Los espectadores contemporáneos decimos estar abiertos y ansiosos porque se rearticulen las formas conocidas, ya que es la situación de nuestra vida en otros campos, en esta segunda década del siglo XXI. Pero el espectador contemporáneo no suele permitir al arte teatral ir por libre pensando que los espectadores acatarán simplemente lo que se les dice. La experimentación en teatro, tiene más bien pocos seguidores y al público general le hace fruncir el ceño más de una vez.

El público está acostumbrado e incluso hastiado de la “novedad” aunque aparentemente se lance a las calles en pos de ella. La proclama y es escéptico a ella a la vez. Si se construyera la obra de arte de manera conjunta con el espectador, como una experiencia común, el teatro podría devolver a este a su mundo de hastío e insatisfacción con hambre de novedades por lo vívido en el mundo ficcional, que fue único y no volverá a serlo; con hambre de saber que la novedad no consiste en ser deslumbrado, sino integrado en cualquier proceso intelectual, cultural o estético.

c) El estímulo estético

Cada imagen visual o sonora que aparece en el escenario, tiene y busca un efecto en el que la recibe. El receptor suele desplegar un menú inmediato de interpretaciones a partir, como lo hemos dicho arriba, de su propia experiencia y cultura. El lanzamiento de estímulos estéticos parte primero del autor (por lo menos en el formato de una dramaturgia de la improvisación que queremos pensar) y dicho autor los lanza a partir del efecto que han tenido antes en él o que ha entendido que producen un determinado efecto en los demás. A través de su texto busca eco en los que posteriormente lo interpretarán y mirarán, pero siempre a partir de interpretaciones personales sobre dicho estímulo.

El lienzo en el que trabaja un dramaturgo con signos, símbolos y estructuras, es una reproducción mental estilizada de una experiencia personal o de una reflexión, partiendo de símbolos que le permitan a su futuro público establecer asociaciones singulares a través de su propia experiencia. En resumen, el autor parte de sí en la exposición de su material textual dándole valores estéticos a su experiencia y buscando que el que recibe su texto establezca nuevas asociaciones con la combinación de signos comunes.

Cualquier imagen sonora, verbal o visual plasmada en un texto, está allí porque ha dejado una impronta de sentidos en el autor y que este quiere retransmitir y provocar en el público a través de una combinación de referentes comunes y asociaciones personales e intelectuales. Ese efecto o situación reconocible para el espectador tiene mecanismos racionales y emocionales en su base y en su posterior representación actoral. Esa situación o emoción es reconocible para cualquiera que la mira porque está presente en la vida de todos, de una o de otra manera.

El autor presenta solo un fragmento del signo, el que genera experiencia estética, aquel que nos permite reconocer la punta de algo más grande que hay debajo. Contamos con nuestra empatía como seres relativamente similares anatómica, idiomática y culturalmente con el autor para distinguir y completar las puntas de esos entes simbólicos que partieron de un mundo personal porque nuestra enciclopedia es común frente a estímulos estéticos similares.

d) El doble

Es así que la experiencia estética de cada autor cuenta con su “doble”, llamado espectador. Alguien que sintió algo similar –siempre aproximaciones; nunca certezas- con respecto a un estímulo estético concreto que surgió en la realidad y que ahora aparece resignificado en el escenario. Ese estímulo es distinto a uno real por el simple hecho de trasponerse de manera artificial sobre un escenario. Cuando dicho signo que ha partido de una experiencia o emoción personal logra reproducir efecto, el doble (el espectador) siente algo en el mismo pasaje en el que lo sintió el autor aunque los referentes hayan sido distintos.

Si la nueva experiencia llamada texto-función-de-teatro se reproduce en un espacio tiempo determinado, si el texto está escrito en presente para el autor -deja de escribirse en cuanto se termina de poner la frase-, ¿acaso no está surgiendo el texto de la obra de teatro en el momento en el que se está representando? y, ¿acaso el espectador no está haciendo lo mismo que el autor cuando la escribió: tratando de codificar estímulos estéticos presentes sobre experiencias o reflexiones pasadas?

Por lo tanto, podríamos hacer una analogía entre la escritura dramática y la perspectiva del público. Los dos roles, autor y espectador, están escribiendo en tiempo

presente, en sitios distintos, pero en el mismo momento, la misma obra y al mismo tiempo una completamente distinta. Autor y espectador son potencialmente el doble del otro.

No buscamos que esta idea del doble establezca demasiadas asociaciones a la idea tradicional. No queremos que se interprete en un sentido maniqueo ni como si habláramos de un gemelo. Buscamos una figura que dé la imagen de un espejo visto a través de un prismático invertido. La comunicación del autor con este doble, es a distancia, uno explica a lo lejos y el otro entiende; uno pregunta y el otro responde -aunque a veces sea con más preguntas-; uno expone y el otro desarrolla. Es una rara comunicación que sin embargo tiende a funcionar por la actualización que hace la presencia del actor.

El autor conoce que es parte de una tradición y conoce que el cuerpo de toda su historia es un ente vivo y voluble no fraccionado, y que tiene muchas partes imposibles de preestablecer. Para construirlo puede hacerlo de manera fragmentada, pero al terminarlo, cada movimiento en su texto hace que todo el cuerpo se modifique.

e) Pozos de simbolismo

Hay partes en el texto de la improvisación que podríamos llamar *pozos de simbolismo*. Cuando se llega a ellos junto con el espectador, hay zonas que adquirirán significados múltiples e impredecibles y sin embargo comunes a actores y espectadores. Así, entramos en el territorio de la poesía. Las palabras dicen más de lo que aparentan, y los silencios también.

Decíamos arriba que las palabras son una especie de aproximaciones arbitrarias para ganar tiempo en la comunicación con el otro en lo que llegan lenguajes no verbales, complementarios, de apoyo. Nadie sabe con precisión qué entiende exactamente el prójimo sobre cada significante que le lanzamos, sin embargo, es el vehículo del que se vale nuestra cultura y sociedad para convenir sentidos.

Cuando llegamos a esos *pozos* donde la palabra ya no puede explicar nada más, también llegamos a esos caminos donde la palabra es el único hilo conductor que nos trae de vuelta, es el hilo de Ariadna en el laberinto y es deseable poder detectar las múltiples entradas al laberinto. Cualquier arte -no solo el teatro-, nos busca arrastrar a su interior. En el arte teatral -aun en el contemporáneo-, por lo menos en el teatro que se basa en un texto, nuestra guía es la “vilipendiada” palabra.

Pero la palabra al ser enunciada entra en el universo de otra semiología: la emocional. Probablemente el *texto performativo* de Schechner es imposible de registrar en papel o en vídeo –como él mismo lo menciona- porque pertenece a un universo donde aparecen múltiples lenguajes no verbales que establecen comunicación con cada guiño de lo que sucede en el escenario y en las butacas. Es difícilmente transmisible a través de la escritura y solo se entiende de manera presencial; es efímero, personal e intransferible, a la vez que colectivo.

f) Transmisión de la información poética

En el universo de la poesía las imágenes nos remiten a símbolos complejos que contienen conceptos y sentimientos latentes culturales y personales. Sin embargo, no obstante que son complejos, los símbolos tienen la cualidad de sintetizar mayores complejidades semánticas. Todo aquello que nos llevaría mucho tiempo tratar de explicarle a alguien con todos sus detalles, da la sensación de quedar expresado en una metáfora poética, aunque esta no exprese exactamente la circunstancia a la que la vinculemos.

En un sentido estético, la poesía en el teatro lleva a atajos y resuelve producciones, completa las limitaciones espaciales apoyándose en la participación imaginativa y emocional del público; nos ahorra diálogos y puede permitirnos accesos a la acción. El autor tiene control del material poético. No sabe exactamente todas las reacciones ni las interpretaciones que se harán de su obra, pero sabe que las habrá –y serán muchas- si logra una imagen poética afortunada.

Si el material referencial ya le ha sido dado al público, ahora viene el turno de la poesía; es el poder real de un autor en su trabajo a distancia. No sabe qué hay en el precipicio de sus fosos poéticos pero tiene el oficio para construir los caminos que nos llevarán a sus bordes. Una vez que el espectador está allí, en la metáfora construida por el autor, este último puede manipular la realidad del universo de la escena. El espectador, si ha sido afectado, se encuentra vulnerable y por lo tanto permeable a viajar en comunidad y a reaprender lo que ya sabe sin oponer resistencia, cooperando.

g) La información dentro del caos

Entramos a una sección controvertida: el caos como guía. El caos en la improvisación tiene objetivos alejados del desorden. Presupone la entrada a una lógica latente dentro del entramaje que se va generando en la narración escénica durante el transcurso de la representación. Esa lógica emerge en momentos de espontaneidad, ocurrencia creativa, acorralamiento, estímulos de la extraescena y “malos entendidos” reales entre los actores, entre otras situaciones posibles. Todo esto está dispuesto para y por el improvisador al servicio de la dramaturgia escénica que va surgiendo paralelamente al texto.

Un caos “adestrado” saca a relucir acontecimientos e información subyacente de las historias, del personaje o del actor que interprete. Este material dramaturgico espontáneo no contribuye precisamente porque haya estado planificado o intuitivo sino porque se adapta al texto y se convierte en trama aunque haya surgido de manera emergente.

En el “caos” de una dramaturgia de la improvisación, el espectador está implicado y responsabilizado como elemento activo del espectáculo. Su reacción ante la escena es orientativa para los actores en función de la construcción dramaturgica emergente. Es interesante ver la catarsis que genera una propuesta inesperada bien resuelta. Despierta del letargo al público -si es que había letargo-; hace que todos los participantes estén pendientes de cómo se va a resolver la situación en la que se ha metido el actor y de la que ya no se puede retractar. Puede gustar más o menos la propuesta “accidental” que surge en escena pero de ella derivarán acontecimientos y situaciones que darán nuevos sentidos a la obra.

Este caos inesperado tiene la naturaleza opuesta a la dramaturgia convencional donde todo pretende ser interpretación y puesta en escena del texto dramático. La dramaturgia convencional lo vería como que “no es lo que estaba escrito”, y por lo tanto no es serio ni es un arte acabado, nace de la informalidad. En los instantes improvisados, la dramaturgia convencional ubicaría al doble (en este caso, al autor) sufriendo a distancia, desesperado por no tener control de “su” obra.

El supuesto caos de la improvisación, cuando es parte del funcionamiento del espectáculo, se convierte en un momento íntimo y colectivo entre actores y espectadores.

Es el punto donde ambos se vuelven cómplices, rasgando un poco de la capa de la ficción para que el espectador entre. El dramaturgo queda expectante en dichos momentos.

h) Cómo resignifica el espectador los nuevos signos improvisados

El espectador que esté abierto a este tipo de dramaturgia sabe de su responsabilidad activa. Se le piden reacciones desde su sitio, desde la extra-escena, para alimentar los acontecimientos escénicos. Para ello, el dramaturgo, y toda la propuesta, cuentan con un acuerdo previo con ese espectador: tiene conocimiento de que va ver un espectáculo concebido con una dramaturgia que contempla la improvisación (está anunciado en el cartel).

Posiblemente, si el espectador no entrara al recinto consciente de esto, podría estar poco receptivo a las convenciones que surgirán a lo largo de un espectáculo de esta clase. Por lo tanto, cabría pensar que para el espectador cada obra y cada teatro (como ámbito escénico) conllevan ya unas condiciones y reglas del juego para las cuáles está preparado. El espectador que va al teatro romano de Mérida y el que va a la sala Llantiol en Barcelona tendría dificultad en hacer intercambio de carteleras sin previo aviso.

i) La memoria del improvisador

En una obra con texto de improvisación, la información extratextual que va surgiendo no puede ser olvidada por los actores, ya que el público no la olvidará. Todo la información surgida de una dramaturgia emergente como es la de la improvisación adquiere más envergadura y seriedad en la medida en la que se vuelve un material que tiene un desarrollo, es decir, que se convierte en algo que reaparecerá, con su planteamiento y las consecuencias que acarree su aparición en escena. Por lo tanto, deberá justificarse en algún momento de la historia -si no es que en varios-, pero no en cualquiera, en el momento justo. El público recordará la información que al actor improvisador se le ha “ocurrido” o, por lo menos, tendrá la sensación de que algo falta si no vuelve a aparecer de modo progresivo.

j) La obra como metáfora epistemológica

Basándonos en esta imagen de Umberto Eco, queremos hacer una revisión aplicada al teatro. La obra de dramaturgia de la improvisación busca encontrar en escena las vías para

enseñar cómo leerse a sí misma y se vale de los elementos emergentes que va encontrando y proponiendo el actor para este fin. Si bien parte de elementos referenciales, también tiene la necesidad de mostrar la manera de combinarlos, de hacer una lógica que los haga posibles en ese espacio efímero que dura hasta que se acaba la función. El actor, en este sentido, es el elemento más referencial de todos. Es la metáfora del ser humano tratando de entender el mundo y descubriendo el sentido de la vida en cada uno de sus movimientos. El actor es la metáfora de cada espectador en todas sus posibilidades.

La obra enseña las vías para aprender a interpretar y disfrutar algo que solo durará el lapso en el que se está viviendo. El arte escénico solo puede plantear una epistemología efímera. Los caminos para aprender a leerse serán inútiles para conectar con otra obra o con la vida por sí mismos, incluso serán inútiles para adquirir conocimientos sobre sutilezas que surjan en otra función de la misma obra. Todo lo que surja en escena, incluyendo la manera de interpretarla, se quedará en esa función teatral.

Sin embargo, de cara a la repetición de funciones, la puesta en escena tiene un recorrido donde sus engranajes se van cargando de sentidos. Es decir, desde la primera representación hasta la última, el texto y la puesta en escena en general se han ido modificando y cargando de información nueva. El espectador se enfrenta a un hecho artístico donde otros públicos, otras circunstancias del mundo exterior e incluso otras circunstancias acaecidas en funciones pasadas, han dejado su impronta.

No es poco frecuente darnos cuenta de que un pasaje de la obra parece que tuviera vida propia cuando volvemos a ver la misma obra dos veces en días diferentes. Más allá de la dirección de escena más efectiva o menos efectiva, cada parte del montaje teatral se ha ido adaptando a sus públicos y se ha ido impregnando de signos nuevos y, en muchas ocasiones, logrando llegar enriquecido al final de su trayectoria pero, en otras, perdiendo sentidos originales que eran sustanciales.

No solo es el espectador el que aprende las vías para adquirir conocimientos de ese montaje. Con el pasar de las funciones, los actores van encontrando variantes y constantes en el cuerpo de la función. En muchos casos el público reacciona de maneras que nadie podía sospechar y los actores registran las reacciones convenientes e inconvenientes que ha producido determinado signo. Se puede afirmar que cada representación establece sus

propios códigos y solo se pueden entender basándose en la multiplicidad de micro eventos que se han vivido durante la representación, tanto en el escenario como en el patio de butacas.

k) Las asociaciones por costumbre

Como espectadores solemos presenciar una obra de teatro emplazados en nuestras asociaciones acostumbradas. Nos mostramos ariscos al esfuerzo de elaborar asociaciones nuevas desde el plano intelectual o estético. Nos cuesta aceptar entrar en nuevos esquemas de apreciación si hay que pensar demasiado, pero tampoco entramos sin expectativas.

Estamos a la defensiva desde la butaca por si algo amenaza con comprometernos intelectualmente. Nos ponemos a la defensiva de que aparezca un nuevo “genio de la escena” al acecho, queriendo sorprendernos. Nos lleva demasiado tiempo y demasiadas explicaciones hacia nosotros mismos el ser receptivos a nuevas reglas de lo que concebimos que tiene que ser el teatro y el arte en general, y por supuesto, la vida.

Tendemos a la comparación inmediata y obvia con la información que ya tenemos y es menos incómoda a nivel cuestionamientos. Sentimos fácilmente atacado nuestro intelecto si presentimos que nos quieren enseñar algo nuevo o nos quieren meter una reflexión ética. Requerimos del consenso y aceptación de la cultura para poder incorporar nuevos elementos en nuestra apreciación del arte porque rehuimos el conflicto.

Nuestra actitud cómoda como espectadores -quizás herencia del teatro burgués del siglo XIX- es apreciar la obra como mero entretenimiento y hacer la constatación de los valores oficiales. Sentimos que los que deben entrar en conflicto son los personajes demostrando las verdades dicotómicas que se manejan en el mundo pero dejándonos en una cómoda posición. Siempre nos queremos ubicar en la parte ética y aceptada de cualquier representación del universo humano. En el teatro cada vez va desapareciendo más y más el conflicto. Su lugar está siendo ocupado por elementos menos comprometedores.

Podríamos hablar entonces de un espectador “enterado” que tiene una actitud defensiva y ultra premonitoria al entrar a la sala en contraposición con un espectador “expectante”. El reto es conseguir que el primero baje las defensas para estar en posición de crear conjuntamente con todo el dispositivo escénico. Si en el teatro, de hecho, es más

interesante ver personajes que se muestren en algún punto vulnerables, tal vez para la comunicación entre arte y público sería importante lograr que el espectador se permitiera también una vulnerabilidad, pero esto habría de ser un trabajo conjunto, un pacto de fe.

1) La situación

La “situación” se ha convertido desde hace varias décadas en el estandarte de mucha de la dramaturgia contemporánea. Pueden no pasar peripecias realmente trascendentales en el transcurso de las escenas, e incluso carecer de acción dramática, pero la interrelación entre los personajes permite que la atención del espectador se mantenga solo a través de ligeras variaciones del diálogo.

Son los grandes temas contemporáneos los que se vuelven el contingente del teatro moderno, y el escenario es su campo de demostración, donde un mismo tópico se expone durante toda la obra aunque no siempre se presente una progresión dramática. La incomunicación, el absurdo de la fe religiosa, el consumismo, el extravío existencial, entre otros, son ejemplos de temáticas que encontramos frecuentemente en el teatro y los personajes son fuerzas que están de pie sobre ellos durante más de una hora, sostenidos a base de sus interrelaciones.

Quizás es en las vanguardias donde se afianza la tendencia a depositar el peso de la obra en la interrelación. Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter o David Mamet, tienen la capacidad de alargar una pequeña situación indefinidamente sin que el espectador pierda el interés. En estas situaciones, es la misma inmovilidad la que muchas veces genera movimiento en los actores y los vuelve hipersensibles al más mínimo gesto o inflexión de la voz de sus compañeros. En esta especie de minimalismo interpretativo, se presenta un espacio donde aparecen símbolos sutiles de relaciones humanas metaforizadas. El espectador reconoce elementos de su propia cotidianidad de manera estilizada.

Entonces, tenemos que uno de los recursos de los que se ha valido la dramaturgia para entrar en contacto con un espectador contemporáneo es el desarrollo de la “situación”. Ésta, permite sustituir el conflicto propiamente dicho —no es que carezca de conflicto— exponiendo el recurso de un conflicto recurrente: la incapacidad de los personajes de salir de la misma.

La “situación” alarga la toma de decisiones, expone el problema y deja a los personajes en un punto muerto indefinidamente. Da mucha información sobre ellos y el espectador se regodea al ver la paradoja de personajes que dan vueltas tratando de evitar no exponerse con una decisión.

Quizás el conflicto nos compromete junto a los personajes porque nos hace compartir valores con ellos y cuestionarnos nuestras certezas. Los conflictos de los que la modernidad dispone no ponen en crisis, como en épocas anteriores, un universo ético, religioso o humanista sino a un universo de valores pragmáticos y objetivos aspiracionales. Hemos reemplazado la reflexión sobre nosotros mismos por la reflexión sobre nuestras criaturas. Al menos en el teatro occidental.

m) El teatro como objeto de consumo

Lo dramático y lo trágico gozan del extraño prestigio de vincularse con lo culto cuando llevan la etiqueta de “teatro serio”. La farsa, por su parte, transgrede la línea permitida del realismo que ha impuesto el cine y la televisión, y es permitida y valorada solo en estos espacios, que cuentan con medios más tecnológicos que el teatro.

Como público de teatro cada vez estamos más condicionados a “consumir arte” -si es que lo hacemos- más que a gozar estéticamente del arte. Exigimos que, como buenos consumidores que somos, se clasifique perfectamente el producto que veremos y se enlisten las cualidades que lo hacen diferente. Nos dejamos sorprender poco. Por lo tanto, el arte, y en nuestro caso, el teatro en particular, sufre su conversión hacia un producto más en el mercado, dentro del laberinto establecido por el materialismo y por el consumismo, y parte de las reglas del mercado es que tiene que ser atractivo, estar bien clasificado, ser de fácil manejo y cumplir las especificaciones que vienen en el instructivo, además de plantear un plan de negocio que lo haga más atractivo y necesario para el consumidor, comparado con otros productos. Y sin embargo, allí sigue.

Nuestra forma contemporánea de aprender a degustarlo es a través de la repetición y la aceptación social y mediática; ahora las vías que tenemos lo fabrican con mercadeo en una tradición artificial y costumbre exprés. Quizás no es del todo la responsabilidad del espectador ni de la sociedad de consumo; quizás dicha responsabilidad recae en un arte que

durante mucho tiempo se desvinculó de su sentido lúdico y del contacto con el presente y las emociones de la gente que lo frecuentaba.

Peter Brook escribe que el teatro que esté de espaldas a la moda está condenado a desaparecer. Y más que nada porque se tiene que pensar en lo que hay detrás de esa moda. Pedimos al público que se comprometa con los símbolos que desplegamos pero damos por supuestos los símbolos con los que está en contacto el espectador sin reflexionar si son reales o tan solo proyecciones de nuestro esnobismo intelectual. Presuponemos que el público tiene que hacer el esfuerzo en pro de su desarrollo intelectual más allá de lo que aporte a su vida cotidiana.

n) La clasificación de lo “importante”

Aparentemente, vivimos en una época donde somos más abiertos y estamos hambrientos de experiencias nuevas y de la caída de los estándares tradicionales. Lo que nunca nos confesamos es que también nos hemos vuelto dependientes de un apabullante sistema rápido de etiquetas y, como somos una generación pragmática, ya ni siquiera nos tomamos la molestia de etiquetar por nosotros mismos.

Hemos delegado la evaluación de lo que es “bueno” o “malo” a etiquetadores oficiales a los cuales les hemos repartido credenciales; les hemos otorgado autoridad para que nos digan lo que merece la pena de ser visto y lo que no y así que nos ahorren tiempo. Les hemos encargado que, ante la marea de información en la que vivimos, nos hagan un resumen en una frase –corta, mejor- y le asignen una “estrella” o un “*dislike*” a las cosas. Pensamos que así ahorraremos más tiempo.

A los productos que tienen más “estrellas” por parte de los filtros autorizados les otorgamos flexibilidad de juicio porque están avalados por una opinión “experta”; con estos productos artísticos aprobados somos más permisivos porque están homologados por una opinión autorizada. A los que tienen menos “estrellas” o definitivamente uno o más “*dislike*” -si es que acaso somos magnánimos y los vemos-, les afilamos con el juicio más severo y corroboramos la sentencia del etiquetador oficial -así siempre se queda bien frente a los demás-.

Pensamos que para disfrutar lo que es nuevo o no convencional, para calificarlo como digno de verse, ha de estar etiquetado previamente. Posteriormente lo recomendamos –nos encanta certificar etiquetas-. El goce estético parece que tuviera que ser autorizado previamente. Si no ha sido revisado por la nueva tradición expés de los etiquetadores expertos, la obra artística puede ser una ocurrencia magnífica pero cuestionable a nivel calidad. Paradójicamente, como espectadores nos estamos volviendo conservadores pero con nuevos envases. Nos cuesta generarnos opiniones propias sobre el arte e, incluso, sobre los medios audiovisuales.

A los autores dramáticos no les quedan muchos espacios para poder dar a conocer su trabajo a menos que entren en los mecanismos oficiales y paraoficiales (como la Sala Cuarta Pared en Madrid o la Sala Beckett en Barcelona) más conocidos para mostrarse, pero es tanta la demanda, que el camino es una autopista estrecha por donde quiere y tiene que pasar todo mundo para que el público acceda a verlo. Obtener una “estrella” o un “*dislike*” es una cuestión de caer en gracia de los etiquetadores “autorizados” los cuales, oficiales o paraoficiales, terminan estableciendo una especie monopolio.

En cuanto a la improvisación, desde el nombre ya nos suena a poco serio. El éxito que ha tenido últimamente se debe a la relativa garantía de que hace reír. Sin embargo, la oferta de espectáculos de improvisación está bien clasificada y metida en teatros destinados al entretenimiento. Es difícil que se analice o se clasifique en estos tiempos un espectáculo con orientación a la improvisación como un “teatro serio” (por lo menos en España). Lo bueno, lo malo, lo interesante, lo innovador o lo clásico ya no es un asunto estético o cualitativo, es un tema mediático y oficialista. Quizás no somos una generación tan abierta después de todo.

o) El personaje

Sanchis Sinisterra dice que eso que llamamos personaje no es una construcción unívoca. Hay una cierta obsesión en la enseñanza y la visión de la actuación por encontrar aquello llamado “el personaje”. Para Sanchis el personaje es ese ente que termina el público. La obra y el actor simplemente obedecen a ciertas consignas autorales convocadas a generar sentido y, más aun, sentido dramático o material dramático.

Retomando en parte lo que entendemos que Sanchis quiere decir sobre este punto y aplicándolo a nuestro ejercicio de reflexión sobre una dramaturgia de la improvisación, el personaje también es ese espacio donde el espectador fusiona las partes del símbolo que plantea la obra con su material personal (cultural, psicológico, emocional).

La función de los indicadores de eso llamado “personaje” terminan siendo puntas de iceberg no de lo que está debajo del supuesto personaje, sino debajo de lo que está debajo del espectador y del actor: el personaje también es un *pozo de simbolismo* en sí mismo. Cuando el improvisador permite que una situación espontánea salga de su boca -o de su cuerpo-, mide sus fuerzas y proyecciones junto con el público y entre ambos lo completan y siguen de cerca al personaje.

p) En busca del espectador modelo

En el teatro, un texto cambia con el pasar de los años, de los siglos, de las generaciones y sus circunstancias históricas y culturales. Cambia radicalmente así como cambiamos radicalmente nosotros mismos en el transcurso de una vida. Y no es que solamente, como en las otras artes, su interpretación se modifique a la par que se modifica nuestra visión de la historia y nuestros gustos, es también que la sensibilidad hacia el texto dramático y el teatro es tan compleja que muchas de las partes de una obra quedan ininteligibles con el paso del tiempo; casi ininterpretables pasando el tamiz de los siglos e incluso las décadas.

Un texto dramático muere, por así decirlo, en muchos de sus pasajes al transcurrir el tiempo. Se pierden las sensibilidades que justificaban ciertos momentos, frases e incluso sentimientos.

Por otro lado, los textos han sobrevivido por la peculiaridad de que no obstante no poder ser entendidos en plenitud con la sensibilidad del tiempo en que fueron escritos, pueden ser reinterpretados y resignificados en los pasajes que quedaron inoperantes en ellos. Esto no quiere decir que literalmente se reescriban -aunque muchas veces se hacen- sino que el sentido de las palabras que los contienen se entiende de otra manera que resulta válida para la generación que la ve, aunque esté distante al sentido original que quiso darles su autor. La interpretación se hace con una sensibilidad actual a falta de medios para registrar una memoria emocional verificable a través de la historia. Esta interpretación con

la sensibilidad presente, paradójicamente termina siendo un poco la salvación y la virtud del texto.

En este sentido, el escritor del pasado es convertido, por la acción del tiempo, en una especie de dramaturgo de una obra abierta -e incluso una obra de la improvisación- en los términos que hemos estado desarrollando. Sin quererlo, esos fragmentos de su texto que han quedado aparentemente obsoletos, se vuelven *pozos de simbolismo* para que el actor los actualice con su sensibilidad presente.

Quedan sueltos en el texto como puntos de creación e interpretación para que actor y espectador extraigan de ellos símbolos vivos que estaban latentes, en una “lengua muerta” –por decirlo de algún modo-. Se reconocen esos momentos y se presiente un nudo simbólico o emocional en ellos, así que son susceptibles de encontrar equivalentes actuales aunque se desconozca al cien por cien su efecto original. Otra vez el escritor y su doble –el espectador- estarán juntos en esos fragmentos, al mismo tiempo, escribiendo desde lugares distintos el mismo pasaje con distintos sentidos, tratando de comunicar algo en lenguas desconocidas pero afines. Esos momentos quizás han perdido su conexión semántica original pero conservan su función estructural en la pieza.

Para rellenar esos archivos que se han quedado difusos por la acción del tiempo contamos con signos que los rodean –y que siguen traducibles- y que se engarzan a esos “huecos” de manera cómplice. No hay necesidad de obviar los pasajes o diálogos que quedaron inoperantes para nuestra sensibilidad actual en un texto diciendo: “Estimado público, esta parte de la obra quedó inerte, se le pondrá una prótesis actual”. A esos archivos se llega por su contexto, por la concatenación de sus circunstancias textuales, pero los llenamos con nuestra forma de sentir actual, con la misma que tiene el espectador; ya no contamos con el autor, que es incapaz de explicárnoslos; no puede. Es un trabajo de restauración de un cuadro que tiene algunas partes borradas. O, si se quiere, es un trabajo de traducción que requiere una reescritura.

El texto del autor del pasado nos ha vuelto a reconducir después de sortear un *pozo de simbolismo*. Es lo mismo que se buscaría en una dramaturgia de la improvisación, que el texto orille a lagunas donde casi cualquier propuesta aporta y reorienta la fábula. El texto también está allí para justificarla y la improvisación está para justificar el texto. Para ello, la

obra teatral tiene que contemplar su apertura y no solo para generar la creación inesperada o espontánea, sino para poder retomar la estructura y no perder al ejecutante y al público en el camino. En esta ocasión, con los textos antiguos, el que ha improvisado con ellos es el tiempo.

q) El prejuicio

Cuando el espectador llega al teatro ya sabe cosas sobre lo que va a ver. Tiene información porque damos una sinopsis cuando nos promocionamos. Actuamos en teatros con una línea temática y hasta estilística definida. La puesta en escena se vale de determinados actores de los cuales el espectador tendrá más o menos referencias (por lo menos de alguno); en estos tiempos incluso hay imágenes, videos y demás fragmentos del espectáculo disponibles en bibliotecas físicas y virtuales; simplemente el título de la obra le evocará algo al espectador.

Sobre la inocencia de un público contemporáneo, cada vez es más rara de encontrar. Es tal la cantidad de estímulos a los que hemos sido sometidos en las últimas décadas que es muy complicado encontrar un espectador expectante y abierto. Suelen llegar cargados de prejuicios y predispuestos a la decepción o al “ya había visto algo similar”. Todo lo que lleve la etiqueta de “arte” en el fondo le horroriza al espectador medio. El espectador moderno busca comprobaciones de lo que ya ha visto y vivido aunque sueña con que cada experiencia sea diferente y no morir de aburrimiento en el intento. Es paradójico pero espera aquello que no cree que va a encontrar y lo pondrá muy difícil. Es a quien nos referíamos anteriormente con el “espectador enterado”.

Este perfil de espectador supone que puede anticipar muchas cosas de lo que verá. Mantiene una relación casi morbosa con el futuro; con lo que sucederá. Quiere comprobar su poder deductivo. Si ve algo similar a lo que suponía se congratulará de su agudeza y quizás se decepcionará de no haberse sorprendido, a menos que, acompañado de esa premonición, haya visto algo más.

r) Aprovechando la anticipación del espectador

El “espectador enterado” completa casi de inmediato signos y símbolos que le son expuestos porque llega al teatro con varios paquetes de definiciones preconcebidas. Si no

son afines o válidas, él las hará válidas y aplicables a cualquier cosa que vea. Es muy complicado sorprenderlo porque está acostumbrado a que otros también lo intenten constantemente. Llega con una enciclopedia que sirve para ratificar verdades que trae del exterior.

En el teatro contemporáneo, en muchas ocasiones la escenografía vuelve a ser, como en tiempos de la lucha de Appia y Craig contra el decorado, el primer impacto al cual se enfrenta el público, sobre todo en el teatro comercial. Sin embargo, el espectador contemporáneo ya está entrenado para superar rápidamente sus primeras sorpresas y si no sucede en breve nada nuevo en el escenario, la escenografía deja de tener interés.

Por lo tanto, lo que debería interesar a una dramaturgia de la improvisación no es deslumbrar al espectador, sino intuirlo y aprovechar su tendencia a la anticipación e implicarlo en los acontecimientos presentes que se suceden en el escenario, haciéndolo participe del desarrollo junto con los actores. Si la dramaturgia consiguiera esto, pensamos que se aprovecharía la tendencia del espectador a la anticipación de la trama (si es que la hay), de la acción dramática (si es que la hay); se impulsaría a que la mente del público vaya a toda velocidad completando, suponiendo, haciendo hipótesis rápidas, anticipando el final (si es que lo hay) y, cuando estuviera más seguro, podría ser traicionado por su inercia adivinatoria; chocaría con los espacios en los que la espontaneidad del actor empezara a modificar el entramado. Improvisaría junto con el actor aquello que no había considerado su prejuicio.

La dramaturgia de la improvisación debería contar con esta tendencia premonitoria del espectador como aliada. Podría calcularla hasta cierto punto, por lo menos deducir las partes de la obra que son susceptibles a que aparezca dicha tendencia, y dándole al actor las indicaciones para buscar su espontaneidad en favor de la escena.

s) El dramaturgo improvisando en la escritura

No sería imposible escribir improvisando si pensamos que el dramaturgo de la improvisación concibió su texto a partir de sus propios impulsos espontáneos entrenados. Se permite dejar libre su imaginación a partir de ciertas premisas iniciales. Ciertamente, el dramaturgo tradicional hace lo mismo hasta que siente que debe hacerse con el control del

material. El escritor vinculado al proceso de improvisación siempre deja parcialmente abierta la fuente de imaginación sin exigirle que se someta. Se ha concebido como un espectador profesional antes de plasmar el punto final de la obra.

El dramaturgo tiene la ventaja de anticiparse como espectador antes que el espectador que asiste a la obra. Ya ha sentido esa misma tendencia premonitoria que tiene el público. Por lo tanto, al momento de escribir, está en condición de “traicionar” las vías evidentes a las que lleva su propia obra en construcción. El autor improvisador, para elaborar sus estrategias, se vale de sus conocimientos sobre la capacidad propositiva de un actor improvisador al calor de la acción. El autor puede detectar en su texto las zonas abiertas a la creación espontánea del actor y permitir un paréntesis de dramaturgia improvisada por el actor a través de estímulos propuestos en el texto. Allí está el perfil de improvisador en el escritor que tratamos de concebir.

El autor de este tipo de dramaturgia juega con su libreta u ordenador los roles de espectador e improvisador. Su apertura está presente desde el momento en el que él mismo tendrá que actuar como actor improvisador al escribir; dejarse llevar “sin pensar”, escuchar, ver lo que pasa con la primera idea que surge en su mente y asumir su desarrollo escrito hasta el final, dejarse sorprender por su propia espontaneidad, por la diversificación de personajes que están en su imaginación.

Es el generador de estímulos y reacciones y no los juzga hasta llegar al final. Su ventaja: podrá enderezar la obra si hace falta, cosa que es imposible para el actor; pero sin “enderezar” nada de inicio, porque confiará en que detrás de cualquier material aparentemente absurdo y aparentemente ilógico, podrían gestarse *pozos de simbolismo* para una futura dramaturgia actoral improvisada. Sus personajes no tienen que cumplir objetivos estructurales sino abrir signos y dejar espacio para un futuro “desorden” actoral.

Como ya hemos expuesto anteriormente, como público llegamos al teatro cargados de ideas preconcebidas y de un bagaje cultural determinado. Así mismo, cada uno tenemos nuestras explicaciones sobre situaciones reconocibles que vemos en el teatro y en la vida tomando como referente nuestra propia experiencia. Cuando nos encontramos frente a un *pozo de simbolismo* vemos al actor enfrentado a espacios textuales que debe completar y enriquecer con signos convenidos durante el desarrollo de lo performativo. Esos momentos

de creación dependen de la capacidad de implicación de todos los que participan en la función con dichos fragmentos, y serán llenados de manera posible por el material que todos los participantes carguen en ese momento encima.

El *pozo* expone lo que llevan en común actores y espectadores frente a determinada situación hipotética. Ese material queda materializado en símbolos escénicos “endémicos” –originarios y explicables solo en ese mundo-, algo que no podía ser puesto en palabras porque nunca lo habíamos vivido de esa manera. Con estos *pozos*, podríamos acercarnos a generar, de algún modo, un mito efímero que tendrá significado para los que estemos allí presentes. No podría estar latente en la obra escrita pero estará latente en nosotros mismos y la obra tan solo permitirá ese espacio para una relativa creación colectiva. El autor presupondrá, desde ese otro tiempo en el que escribe, que algo podía aparecer en esa zona de su texto, pero no puede saber qué; desconoce quién asistirá y quién actuará en las futuras funciones de su obra.

En el momento en el que el actor improvisa en un texto de la dramaturgia de la improvisación, el espectador ya no se puede anticipar más; tendrá que viajar en presente de la mano del actor; ambos han perdido de vista al autor en ese momento -cosa calculada por el dramaturgo de la improvisación-. Pase lo que pase después de la aportación del actor improvisador, el texto, aun “pronunciando” las mismas palabras escritas, ya no será el mismo para nadie.

t) El espectador y los símbolos escénicos

Si bien es cierto que se hace teatro pensando en un *espectador modelo* (haciendo analogía con Umberto Eco), esto no quiere decir que los mensajes plasmados en escena sean intocables o exclusivos para dicho espectador. Normalmente, cuando la situación escénica es clara, los símbolos entran en juego desplegándose en diversos niveles semánticos. Se suele decir que “cada quien ve lo que quiere ver”. La realidad es que todos vemos fragmentos del mosaico que proporciona una pieza artística y, en el caso del teatro, de un arte vivo sujeto al tiempo. Disfrutamos más o menos dependiendo de la cantidad de niveles semánticos que gestionemos como espectadores y que la obra en sí posea.

u) El contexto y la circunstancia en una escritura de la improvisación

El dramaturgo de la improvisación conoce varias de las posibilidades de interpretación que pueden generar sus señales textuales -aunque no todas-. Busca hacer metáforas del mundo, de su vida y la de sus contemporáneos, o al menos de algunos aspectos de ellas; pero le es imposible abarcar todos los matices de cada vida -aunque tampoco lo busca-. Entiende que si su material logra generar símbolos vivos para varias gamas de espectadores, mayores posibilidades tendrán los actores y público de enriquecer los símbolos que están en juego en escena; finalmente lo deseable en una obra artística es que la pieza genere nuevos sentidos en el transcurso de su representación y con el paso del tiempo. Un texto que pierde esta capacidad de generar y adaptar sus símbolos, envejece y se vuelve intraducible.

Sin embargo, la obviedad suele ser estorbosa para la creación. Hay que matizar que el hecho de que planteemos la necesidad de presentar referentes claros en el teatro de cara al espectador, no quiere decir apostar por la obviedad. La dramaturgia de la improvisación pide un equilibrio que exige alejarse lo más pronto posible de la obviedad y del estereotipo. Aunque la improvisación profesional no rehúye los estereotipos como estrategia inicial, una dramaturgia de la improvisación tendería a reconvertirlos en símbolos más complejos. Un referente que inicia en estereotipo y al que no se le reorienta pronto corre el riesgo de convertirse en un corsé para el actor y un entretenimiento fácil e insustancial para el espectador; una losa para generar un teatro vivo e interesante.

v) La risa fácil

Muchos de los recientes espectáculos de improvisación han sido acusados de abusar de buscar la risa fácil a través del uso constante de clichés, *gags* y chistes manidos; todos estos tienen su origen en la sensación de urgencia del mundo actual. Incluso, cuando en un espectáculo de improvisación determinada aportación espontánea del actor ha funcionado, muchos improvisadores la convierten en *gag* recurrente porque les garantiza que “funcionará” de nuevo.

Estos *gags* se siguen repitiendo en siguientes representaciones hasta el hastío -al igual que le pasó a la *Commedia dell'Arte* en su última fase-. La característica de los *gags*, chistes y demás, es su facilidad de interpretación. Es automática; ya vienen interpretados,

clasificados y digeridos. El espectador recibe una rápida sensación de conocer perfectamente el material. Conocer algo parece que nos relaja; no nos pide un esfuerzo y nos hace sentir inteligentes. El conocimiento y reconocimiento de signos da sensación de control y de poder.

El actor improvisador tiene a su disposición las circunstancias reales y cotidianas del espectador para usarlas de comodines para “ganárselo”, pero estas se convierten en un arma de doble filo. Al estilo de lo que sucedía con la *Commedia all'improvviso*, a través de dichas circunstancias, el actor encuentra vías directas a referentes inmediatos de la vida cotidiana de la comunidad en la que representa. Es decir, siempre aparecen puntos de conexión con la última novedad política, la última noticia de la prensa rosa, del deporte, de la ciencia y la tecnología, etc. ¿Dónde está el límite para no convertir toda escena de la improvisación en un cabaret -con todo respeto al género-. ¿Cómo no abusar de esa tentación si el texto y las circunstancias escénicas lo ponen aparentemente en bandeja?

Suponemos que las propuestas dramáticas de la improvisación deben ser cuidadosas en esos espacios de sentido que permite el autor de la improvisación y tender más a escuchar la espontaneidad que surge de la escena misma –aun con estímulos aprovechados de la extraescena- pero sin meter la calle a la obra solo por ganar el favor inmediato del público.

El teatro con dramaturgia de la improvisación debería generar a la vista del público sus propios recursos y abastecerse de ellos, y así marcar sus propios límites si no quiere caer en el mero divertimento. Este tipo de teatro no debería tener por objeto la aprobación servil del público sino su complicidad y compromiso en virtud de una búsqueda artística constante. Para ello, se necesita una actuación responsable del actor improvisador.

Si bien habíamos dicho que el dramaturgo de la improvisación trabaja como actor improvisador en la confección de su texto, este tipo de teatro necesitaría un actor dramaturgo que esté preparado para tal tarea. José Sanchis Sinisterra lleva bastante tiempo generando talleres cuyo fin es dotar al actor de herramientas dramáticas que le permitan enriquecer la escena. Lo que también hemos notado en algunos de esos talleres es que sus ejercicios tienden a encontrar elementos útiles para la creación de obras dramáticas a través de la improvisación, pero una vez terminadas, dichas obras se vuelven textos cerrados donde

ya no tiene cabida la improvisación que las formó. Quizás ese tipo de actor que pretende formar Sanchis sería el complemento idóneo de un texto de dramaturgia de la improvisación pero para ello, tendría que haber un texto concebido para tal fin.

w) Cooperación del público con la obra

A la par que se van desplegando sobre el escenario los primeros símbolos marcados por el texto, el actor improvisador busca estímulos metatextuales en el escenario y fuera de él; en las butacas. Cuando son detectados, evidenciados, asimilados y resignificados junto con el espectador, el actor y el público se encontrarán unidos a través del personaje.

Llamemos “accidentes” a los elementos extratextuales que el actor acondiciona desde lo performativo para integrarlos a la función en curso. Si esos “accidentes” -algunos propuestos desde el texto- han sido interesantes, el espectador estará deseoso de ver cómo se resuelven en favor de la nueva e inédita obra. Cuando los “accidentes” no han sido interesantes, el espectador tenderá a dar una segunda oportunidad -aunque un poco menos emocional-, a la espera de que ese mismo actor, u otro, generen un nuevo “accidente dramático”, cargado de intensidad y de sentido. Construir el sentido sobre un accidente puede producir algo similar a una catarsis tanto en el espectador como en el actor -aunque llamémoslo simplemente un regocijo más que catarsis para no entrar en confusiones conceptuales-.

Un “accidente improvisado” en este tipo de creación escénica no se desecha ni se considera como fracaso, se le da la oportunidad de justificarse en función de los acontecimientos posteriores que se deriven de él. A veces su justificación y su trascendencia son producto de justificaciones posteriores. El “fracaso” de una propuesta improvisada ya no es tal; da la sensación de que tenía que ocurrir así para que los acontecimientos posteriores se desarrollaran y le dieran cuerpo a toda la obra. El interés del texto ya no solo está en la obra escrita y fija, sino en lo que ha ocurrido en el escenario, y está en el borde de lo considerado “fuera de guión”. Lo ideal para el dramaturgo improvisador es que en el momento de la obra se le consiga olvidar.

x) Clímax e inspiración

Hay un conflicto deseable en el teatro de improvisación que afecta tanto a la dramaturgia como a la actoralidad: llamémoslo clímax. En este sentido, el dramaturgo juega con ventaja con respecto al actor. Conoce y distribuye sus escenas dándoles un valor mayor o menor. Si bien es cierto que en los últimos tiempos la dramaturgia se ha modificado tanto que en muchos casos el clímax ya no es un elemento perceptiblemente presente, sí podemos hablar de picos rítmicos que captan en algunos momentos mayor o menor interés por parte de todo el flujo escénico. Es decir, aunque no se presente el clímax de manera esquemática, sí que hay instantes donde la obra, los actores y los espectadores consiguen concentrar mayor interés estético, emocional o intelectual. Estos momentos “climáticos” sí los puede calcular y los suele calcular y organizar el autor desde el texto. Tienen que ver con la estructura dramática y se pueden ordenar de modo más o menos análogo a una partitura musical o a un gráfico.

El trabajo del actor está unido intrínsecamente a estos momentos y desde hace muchas décadas el director puede y suele seleccionar nuevos momentos “climáticos” en la obra y redistribuirlos de acuerdo a su propuesta –a disgusto de muchos dramaturgos conservadores, hay que decirlo-. El actor se ajustará a estos momentos porque son sus guías claras para buscar el ritmo del texto y de la historia. Son señales de distribución emotiva, dramática e intelectual. Son material también para la construcción de las relaciones con los demás personajes.

Sin embargo, el actor tiene algo que solo le pertenece a él y que podría encontrar conexiones con este clímax de la obra. Son situaciones paratextuales a las que llega por circunstancias controlables e incontrolables. Llegar a ellas, a veces tiene que ver con la experiencia, con el trabajo de ensayos o con la técnica, como de algún modo nos habla Stanislavski, pero otras veces están vinculadas más bien a lo que podría llamarse “inspiración” y, aunque el término haya sido algo denostado a lo largo de la historia del trabajo actoral del siglo XX y lo que va del XXI, sí que vemos que llegar a ciertos estados actorales “de gracia” dependen también de fenómenos imprevisibles. Esta inspiración de la que hablamos no es otra cosa que una coordinación de ritmos entre público, compañeros de

escena, conexión de mente y emoción y, cómo no, algún ingrediente espontáneo que detone todo.

Cuando los actores se encuentran con este caldo de cultivo pueden generar sensaciones equiparables al clímax de la obra. Son picos extratextuales que logran dejar impronta en el *texto performativo*. Muchas veces, el espectador se lleva en el recuerdo dichos instantes casi a la par -o más- que los fragmentos más relevantes de la puesta en escena, o incluso de la obra.

Los podríamos incluir en el catálogo de *pozos de simbolismo* porque son espacios donde el autor puede dar elementos para ayudar al actor a que sucedan –si suceden-. El problema viene con el “regodeo” actoral. El acceso a estas armonías encontradas no debería alargarse para lucimiento personal ya que tendría que venir con lo “espontáneo” de una propuesta actoral, pero sí que serían oportunidades para explorar el vértigo de lo inconsciente hecho consciente. Cuando se logran dichos momentos, el actor y el espectador llegan a una comunión.

Esos momentos son parte de los “márgenes de la obra”; dependen del lenguaje metatextual que se haya establecido en la representación; se logran en comunidad y son intransmisibles. El dramaturgo de la improvisación idealmente habrá intuido algunos espacios susceptibles a su generación improvisada pero será incapaz de volcar su contenido en el texto; los dejará semiabiertos para la creación, pero son territorio del actor. Hay que estar allí para ser partícipe de esos momentos precederos. En esos espacios, el espectador está dispuesto a “entrar” en nuevas significaciones a partir del cruce en ese umbral por parte del actor.

En el mundo de la improvisación, el espectador tolera y valora incluso la insensatez, siempre y cuando el actor la haga con convicción y dé la sensación de seguridad ante esa reacción o acción incalculada del “personaje”; no estaba planificada pero ya no hay marcha atrás. El espectador se suele “salir” cuando el actor se pierde, cuando no está convencido de su propuesta, cuando la juzga y hace gestos de desaprobación ante lo que él mismo ha propuesto. Nadie se puede arrepentir a medio salto.

En el mundo de la improvisación la línea entre actor, improvisador y personaje se rompe. La realidad es que el actor ya no es un intérprete convencional ni el espectador

tampoco. El espectador lo ve como un funambulista de lo inesperado. Los estímulos que recibe este improvisador los recibe también el espectador y supone, al mismo tiempo que el actor, hacia dónde podría estar la escapatoria de la situación. La única diferencia entre los dos es el compromiso y la ubicación espacial.

El actor cruza los umbrales que el espectador ha generado junto con él pero los sobresaltos se los llevará primero. Será héroe trágico o cómico de una aventura hecha en colectividad y en soledad. Por lo anterior, el espectador lo verá como un artista que crea en ese mismo instante a sus personajes. Generará empatías con él y tendrá cierta compasión – pero siempre deseando ver cómo está a punto de caer y cómo se salva-, pensará en soluciones posibles a lo que se está generando por el actor *in situ*. Estará más dispuesto a aceptar convenciones y a pasar por alto detalles insignificantes empatizando con lo impredecible de las situaciones que se generan. Está deseoso de ver la transmutación constante de actor a personaje y viceversa. No rechistará en las salidas y entradas. El actor improvisador será apología de lo humano más que nunca. El pacto ficcional es más comprometido que nunca con tal de que el improvisador proponga y no dude.

Cuando el espectador viaja con el actor en las “salidas” y “entradas” de actor a personaje y viceversa, parece generar una tendencia a involucrarse más. Parece que la tendencia natural del espectador es a no dissociar al actor del personaje. Cuando el actor está aparentemente alejado del personaje el espectador no percibe esa disociación de actor-personaje; el personaje es el actor también. El personaje es construido por el espectador en conjunto con el actor.

Por extraño que parezca, esto no aleja al espectador del personaje que el improvisador plantea, lo hace completarlo; lo convierte en cómplice. El espectador no renuncia a la ficción que se crea por no ver que el actor está sumergido en su personaje. Ve que el actor está inmerso en más cosas; el actor es dramaturgo también de la escena; es responsable de la obra que se escribe en el momento, de la estructura y de la poesía escénica de esos textos improvisados. Y el espectador lo está viendo en tiempo real. El autor está lejos en ese instante; están solos el actor y él. Ambos viven la soledad en público. En ese momento, actor y espectador también son dobles.

El espectador observa al personaje de la mano del actor. No ve al actor como un mero interprete sino que lo ve como un operario de algo que están observando ambos: uno desde la butaca y otro desde el escenario. Parece que esta relación del espectador con el personaje escénico puede dar mucho para reflexionar en otro trabajo. Las “entradas” y “salidas” de involucramiento del actor en la dicotomía actor-personaje y la percepción del espectador en dichos eventos.

Al conseguir la complicidad por parte del público, la escena requiere una nueva enciclopedia que solo puede ser consultada en esa función, y solo los participantes a la misma pueden entender la plenitud de sus signos, de sus términos y acepciones. Sería intransmisible lo surgido en un momento logrado de improvisación; incluso sería complicado transmitirlo en plenitud en palabras o imágenes durante una charla o ponencia. Ese universo cerrado se alimenta de las reacciones de un público y de unos actores ya completamente implicados. El texto ha sido escrito ese día y ha envejecido y muerto al final de la función. El autor mira de manera difusa la representación futura desde el pasado.

Cuando ha habido complicidad y convenio entre espectador y público a partir de una propuesta improvisada, la situación tiene un tiempo de distensión donde el actor tiene unos segundos para descansar en ella, incluso para entenderla, desarrollarla un poco más y/o pensar en la siguiente situación, o mirar y percibir los estímulos que se han generado en el escenario y en la extraescena por parte de los espectadores.

El riesgo aparece nuevamente cuando el actor se gusta en esa aprobación del público y trata de alargar la situación improvisada indefinidamente, como ya habíamos mencionado. Allí, el público suele aplaudir la extensión sin darse cuenta de que se torna enemigo de la dramaturgia de la improvisación al creer que está ayudando al actor; se ha aliado con el improvisador contra el dramaturgo de la improvisación pero también, contra el espectáculo. Allí, la improvisación ya no es fuente de poesía sino de circo.

y) Ritmo

El teatro permite muchas cosas: la incursión de guiños de otras artes, ciencias y humanidades, entre otras. Es un espacio donde se puede pensar, contar, reír, entrar en éxtasis, deseo, misticismo y demás. Pero también es el espacio de la síntesis. No es una

conferencia en sí misma, ni es una sesión de filosofía o pedagogía, ni siquiera es una tertulia -aunque las represente en ocasiones-. Está sujeto al tiempo y al espacio. Solo puede presentar fragmentos de ideas y marcar senderos que han de ser completados por el espectador en espacios más allá del teatro. Tiene la característica de que, si ha logrado llegar al público, la obra seguirá representándose en la cabeza de este más allá del tiempo de la representación -condición de casi todas las artes, por otra parte-.

Independientemente de lo que haya evolucionado a través de la historia, pensamos que el teatro siempre ha tenido conciencia del ritmo. Cuando hay ritmo no hay tiempo de regodeos ni de desarrollos intelectuales sin fin. El ritmo es tirano. Pide que los fragmentos del todo duren lo que deben durar –y esto no se refiere forzosamente al tiempo-. En el ritmo, cuando algo se alarga innecesariamente acorta otro fragmento que quizás requería mayor énfasis o pausa y, al revés, si algo va demasiado rápido no se percibe bien su sentido ni permite el placer estético completo. Incluso Bertolt Brecht o Augusto Boal podían tener objetivos políticos o didácticos en sus espectáculos pero no por ello ignoraban la necesidad de la progresión en la puesta en escena. Eran conscientes del ritmo.

La labor del texto escrito aquí presenta su razón de ser de manera más evidente. La obra escrita está elaborada de manera más científica, por así decirlo. Contempla particiones más parecidas a las plasmadas en un pentagrama, con sus silencios, pausas, picos y tensiones. Si hay ruidos, trata de organizarlos para que entren plácidamente dentro de la sinfonía. Incluso en los que nosotros llamamos *pozos de simbolismo*, el dramaturgo busca una situación o una acción que contribuya a dejar al actor al filo de la incertidumbre, para que tome decisiones; esa incertidumbre y relativa angustia es una tensión que aporta al ritmo de la obra; pero el autor sabe que, una vez lograda, el actor se tiene que salir de allí y continuar la historia a través del texto escrito.

Los *pozos de simbolismo* son como los sueños, solo nos sirven para entrar en contacto con la materia psicológica y emocional de la obra performativa, pero, como en la vida cotidiana, sumergirnos en el sueño perenne en el teatro nos podría perder en la confusión. El espectador tiene que estar en ese estado de duermevela, mitad en la realidad de la obra, mitad en el sueño; despertar y volver a dormir, hasta conseguir soñar despierto para poder entender la mayor cantidad de símbolos y sentidos de la obra. Eso se parece más

a la vida. ¿Quién no está en contacto constante con un mundo de fantasía para descansar de tanta realidad y para entenderla? ¿El arte no es acaso una entrada relativa a ese mundo onírico?

Quizás esa es la magia del teatro; proporcionar un umbral de acceso al sueño en vigilia a través de la materialidad de los actores. Los actores se comportan más o menos como nuestros congéneres. Huelen como nosotros y hablan casi como nosotros, aunque se muevan a veces con la incoherencia lógica de los sueños. Ellos son los taumaturgos de los que hablaba Artaud pero nos pueden hacer sentir, a través de lo onírico, un mayor contacto con la vida real.

El espectador puede terminar de interpretar o analizar un concepto de la obra de teatro ya en su casa. Podemos sugerir, detonar la imaginación y la reflexión, no dar respuestas a todo lo que expone.

z) Prever al espectador, conducir al espectador

La obra parte su camino hacia ser representada por temáticas. Cada universo temático tiene un perfil de espectador. La organización social define los apartados de gustos y temas. Un autor no puede escribir en abstracto, para el ser humano en general, ya que para ser autor tiene que ser lector a la par y para ser dramaturgo tiene que ser espectador también a la par. Y los espectadores nos solemos convertir en logias con acuerdos en gustos y búsquedas estéticas o intelectuales.

Al concebir el texto dramático, el autor se está dirigiendo a quien pueda entenderlo. No es que por regla general escoja de manera elitista al perfil humano que verá su obra - aunque muchas veces sea así, sobretodo en el teatro comercial o en el llamado teatro culto-, sino que al momento de fijarse en una temática o una situación que quiera desarrollar, esta ya lleva perfilados intrínsecamente mensajes que buscan sus interpretantes adecuados. El texto ya está perfilando un ámbito escénico y al tipo de espectadores que lo verán allí desde el primer símbolo que emite.

Mucho de lo que va plasmando dicho texto supone una reacción de un espectador hipotético. Son las suposiciones de dichas reacciones las que van configurando mucho de la obra a nivel rítmico. Es la concatenación y distribución de los hechos la que va articulando

el flujo de interés. La obra parte, como ya lo hemos dicho antes, de la premisa de ser algo que solo asegura que se completará en el horario de la representación, es decir, en el tiempo real. El autor, los actores y el público tienen ese tiempo para conseguir crear el cuadro teatral. En esa aventura se lucha con lo que ya está muerto, por así decirlo. Es tratar de hacer revivir un fósil encontrándole su vinculación con nuestra realidad inmediata de la manera que sea.

Normalmente, se preconocen las reacciones del público pensando en el poder de la palabra. Llevamos varias décadas revisando una y otra vez la fuerza de la palabra en el teatro, más allá de su significación inmediata, de su semiología. Es decir, pensamos más en lo que oculta que en lo que dice. Desde hace varias décadas, se ha revisado la palabra más como un instrumento simbólico en sí que como una guía hacia los símbolos teatrales. Samuel Becket, Harold Pinter o David Mamet han logrado que el uso de la palabra en escena porte una carga activa más allá de los acontecimientos de cualquier obra con trama convencional. De alguna manera, es esta palabra la que permite al actor entrar a los símbolos de la obra mediante el uso de pausas y silencios.

La palabra establece laberintos donde los personajes se enredan y en sus enredos se iluminan oscuridades del ser humano. Una vez descifrado el símbolo procedente de la palabra, el deleite está en su interpretación escénica, clarificando un camino semántico definido y no perdiendo al espectador en la exhibición de toda la gama de interpretaciones de un texto. Esto no quiere decir que se reprima los múltiples sentidos que la palabra sugiere sino que es trabajo del espectador encontrarlos a partir de lo que la puesta en escena ha decidido como material semántico central.

La tensión dramática es una de las capas que aprisiona y comprime la superficie de la palabra en los personajes. El espectador la intuye aun cuando no la concientice, y espera -sin ser consciente- a que explote. Tradicionalmente, los autores han logrado aprisionar la atención del espectador a partir de la palabra, sabiendo comprimirlo en un universo escénico centrado en lo verbal y manejando el ritmo a través de los resquicios dispuestos para liberación de la presión.

Cuando se representa de manera lograda, el ritmo es marcado por esas liberaciones de tensión dispuestas en la extensión del cuerpo de la obra. El público entra en la

ordenación de símbolos a través de la palabra; ya no le importa que lo que dice el personaje en un momento de ira sea absurdo e inconexo; sabe y siente que era la mejor frase posible que se le podía ocurrir porque debajo de las palabras emitidas hay un volcán tapado con un dedo.

El mensaje de los autores convencionales es claro y contundente. Su texto es una sinfonía con ritmos y acordes definidos. Su pieza depende del entendimiento sobre la misma y su escenificación precisa. Al espectador solo le queda esperar el momento en que explotará algo. El autor solo tiene que destapar el geiser escrito de manera esporádica y sádica. El actor solo tiene que aprender a callar lo que le va surgiendo a través de las palabras del autor, de acuerdo al programa de operaciones de la obra.

El dramaturgo de la improvisación trabaja en otra vía. No puede ser tan matemático y no puede centrarse tanto en la palabra como estos autores porque está pendiente de que lo imprevisible tome el relevo de la tensión. Confía en la creatividad actoral como fuente de progresión dramática porque la tensión que emana del texto surgió por una vía afín a la actoral. La palabra la emplea también como detonante de situaciones.

Pero independientemente de las estrategias para conservar la atención del público, emitir símbolos o establecer vías de comunicación, la incomunicación -llamémosla así- de los personajes de Mamet o de Pinter y la dramaturgia de la improvisación, generan situaciones reconocibles para el espectador. Cuando se llega a ciertos puntos de liberación de tensión dramática, el dramaturgo sabe que la acumulación de material ha reunido suficiente carga simbólica como para que se pueda resumir en pocas palabras o acciones -y en pocos personajes- un universo arquetípico reconocible y reaccionable para el actor. En el teatro un símbolo no se explica, se activa.

7.3. Más reflexiones sobre una poética de la improvisación

a) Arquetipos y clichés

Volvamos a pensar en la lucha contra la obviedad. Un padre, una madre, un hijo, un político, un suicida, un homosexual, una prostituta, un tirano, un asesino, un violador, etc., son parte de un conglomerado de arquetipos que tienden a complejizarse cuando llegan al

escenario. Están relacionados con peripecias que van a pasar a la vista del público y que potenciarán tanto lo que son arquetípicamente como lo que están siendo en el tiempo escénico. Para ello, el dramaturgo, independientemente de las estrategias comunicativas que emplee, tendrá que cargar al personaje de sentidos que al completarse con otros creados escénicamente, lleguen a un mundo más bien vinculado a lo poético; el arquetipo se vuelve el componente de un símbolo más complejo todavía. Es decir, al fusionarse con más símbolos presentes en la escena, genera reacciones en todo el dispositivo teatral, tanto a nivel emocional como intelectual. Allí, el arquetipo se ubica en el filo del *pozo del simbolismo* y por lo tanto en la frontera de esa poesía generada en escena, irrepetible e inexplicable más allá de la función.

Solo el autor es consciente de la distribución de estas encrucijadas que ha generado al confrontar símbolos, y solo los actores y los espectadores serán conscientes y serán responsables de las que se generen en el tiempo de la representación. El dramaturgo de la improvisación no es consciente de los sitios en los que se han metido actores y espectadores pero su obra sí estará allí para reconducirlos, convirtiendo lo que estaba fuera de guión en material dramático latente.

Si bien en algunos autores que hemos mencionado la palabra es la capa que contiene un universo emocional reprimido, en la dramaturgia de la improvisación es el mismo actor como materialidad el enigma que contiene todos los universos posibles y también es el actor el geiser que permite develar lo que hay debajo de la capa de toda la ficción que se está generando tanto en el texto como en el metatexto.

b) El texto como el gran titiritero: el autor y el lector-espectador como sus estrategias textuales

Todos jugamos un rol en el juego del teatro. Unos más conscientes que otros. El texto se convierte en un ente vivo que permite clasificaciones rápidas y efímeras y después las va reclasificando. Estando en el teatro, viendo una obra como espectadores ya somos parte del texto dramático. Esto no es una ilusión filosófica, es una realidad contemplada en el arte teatral. El espectador es uno de los personajes implicados en el texto. Las acotaciones en todas las ocasiones se refieren a él, directa o indirectamente. Además, como lo hemos dicho

antes, el autor piensa como espectador para tratar de prever reacciones posibles o puntos de interés. El espectador de dramaturgia de la improvisación también tiene un cometido dramaturgico en pro de la obra.

El texto, al llegar a la escena, se ha vuelto el autor de sí mismo. El autor también es un personaje de su historia, así como el actor y el espectador. Nadie tiene una postura neutral y entre más pronto se establezca su función en esta convención mayor será la oportunidad de descifrar lo que sucede en el escenario. Más aun, el espectador de pronto, en una dramaturgia de la improvisación, debe descubrir qué es lo que el texto está construyendo en torno a sí. El público se ha transformado en un símbolo también. Pero, ¿quién es el público del público? ¿Quién recibe el símbolo que genera el público? Probablemente la obra misma. Es un juego de espejos.

La conciencia sobre esto involucraría de una manera activa al espectador, el cuál suele seguir en su postura pasiva en cuanto al teatro. No se habla de estar constantemente forzándolo a intervenir en cuestiones de la escena, se trata de encontrar las vías para que sea consciente de que ya es parte de una historia desde el momento en que recibió su entrada (o antes). El rol semiótico del público, su cualidad de convertirse también en símbolo, repercute directamente en el texto. En el teatro, el espectador se convierte en un código de sí mismo. El teatro le permitiría, si el espectador fuera más consciente de ello, revisarse en cuanto a fragmento de un todo y en cuanto a su participación en el universo en el que está presente por ese breve lapso de tiempo. Su presencia está escrita desde hace mucho tiempo. En cierto modo, es la primera pieza del texto.

c) Lo que se interpreta del autor

En realidad y a pesar de la frustración de algunos autores, cuando el texto se pone en la mesa de trabajo, ya no es del todo del autor. El equipo creativo hace una serie de lecturas para tener la interpretación más viable. El conjunto de la obra es el que va dando la luz en las partes que queden menos claras. No obstante, ante la duda, el texto es su propia referencia.

Después de que se hace todo ese trabajo de mesa, encontrando las asociaciones que permitan una interpretación orientadora para manejar la obra como un todo, se tienen que

tomar en cuenta espacios que hay que llenar con propuestas creativas. Antes bien dijimos que le es imposible a un autor exponer todos los matices de algo porque la obra sería interminable, además de que las variantes son incalculables.

Un parlamento se pronuncia de maneras determinadas y todas pueden ser válidas; técnicamente, los actores pueden alargar las palabras, “picarlas”, silabearlas, fraccionarlas, manejarlas por tonos, controlar sus volúmenes; las estiran, las ralentizan o aceleran y, sobretodo, las van componiendo y recomponiendo sobre la marcha; también se corrige o se cambia de opinión como personaje sobre la marcha. Las palabras en un escenario son estrategias, tanto de comunicación como de poder. Hay que definir dichas estrategias en el trabajo de análisis del texto pero esas estrategias también dependen de lo que suceda en el escenario.

Pues bien, los pequeños huecos sujetos a la subjetividad son el siguiente escollo que, a su vez funciona como oráculo revelador de sentidos semiocultos. Son espacios que se acomodan a la perspectiva del que los mira y los deja hablar. Los significados tardan en ponerse de acuerdo en lo que el autor quiso decir -y que solo él sabe qué pretendía exactamente- para ponerse como un trabajo común en el análisis de texto. Probablemente, aun teniendo al autor vivo presente en el trabajo, habría que conciliar significados con él. Él mismo vería surgir sentidos que no había calculado en sus palabras y los cuales modificarían partes de su obra.

En el análisis de mesa de la obra todos han leído el mismo texto y han ido orientando sus interpretaciones por una versión común; ahora el problema es que siguen habiendo orificios por los cuales se desprenden posturas subjetivas sobre tal o cual fragmento, tal o cual signo de puntuación, “¿era la intención del autor o simplemente sería más lógico que el personaje tuviera determinada intención al decir un parlamento?”.

Seguramente en la intimidad de su trabajo, el autor concibió una intención o un objetivo para trazar las reacciones de los personajes circundantes pero muchas otras sutilezas ni siquiera se las habrá planteado. El diálogo desprende varias posibilidades y cada una nos lleva por vías ligeramente distintas. Esta es la naturaleza del trabajo de mesa. La primera hermenéutica: ¿qué quiso decir el autor?; la segunda: ¿qué variantes, dentro de lo que quiso decir, modifican la relación del personaje con lo que lo rodea?; la tercera: ¿qué

tan cerca del borde del mensaje inicial nos deja ir una propuesta por un camino distinto al de las primeras interpretaciones lógicas de un texto?

Quizás en cualquier interpretación de un texto se deba conservar un punto de ambigüedad en sus partes más oscuras y no tratar de imponerle significados cerrados y definitivos. Desde luego, estamos suponiendo y refiriéndonos a puntos oscuros como aquellos que generan incertidumbre en su interpretación porque hay muchas posibilidades para explicarlos. Estos puntos aparecen en la obra como vértices de sentido a los que probablemente no se les esté haciendo ningún favor al orientarlos a significar algo unívoco. En esos puntos, el actor también encuentra un reto y un manantial de creatividad, pero sobre todo, son generadores de información. Pero dicha información no es un código oculto, es un material informativo que puede surgir en el escenario; ha aparecido debido a lo que se ha gestado en dicha escena, en determinada función; no tenía significados previstos, los adquirió conforme fue sucediendo la obra, conforme se fueron moviendo los actores. La manera de ubicar esos puntos negros en el texto, por parte de la dramaturgia de la improvisación, sería posiblemente a través de la situación.

Interpretar al autor, como ya hemos dicho, es una consecuencia de la visión de la obra en conjunto y de las circunstancias históricas, filosóficas o culturales que exponga como sus referentes y desde las circunstancias personales que el mismo autor haya escrito. Sin embargo, en la dramaturgia de la improvisación el autor también ha hecho un trabajo de hipótesis sobre las posibilidades que podrían surgir en escena y tratará de anticipar referentes que puedan aparecer. No puede anticiparse a lanzar una propuesta concreta o cerrada sobre un *pozo de simbolismo* por la simple razón de que desconoce las circunstancias que generarán los actores y el público al llegar allí.

Siempre se libera cierta ambigüedad en el cuerpo del texto de la improvisación para ser concretizada a través de una propuesta espontánea en tiempo real. Así como en el trabajo de mesa más tradicional, el dramaturgo debería dejar caminos claros sobre los que se pisará, pero tratarlos como arenas movedizas. Deseablemente esas arenas movedizas harán “caer” al actor, llevándose al público con él, pero no hacia la confusión, sino a símbolo que parece emerger. Entonces, ¿cómo leer la dramaturgia de la improvisación de cara a su puesta en escena?

d) Lo que el actor y el espectador completan en tiempo real

En este trabajo establecemos hipótesis a través de un marco teórico apoyado en la obra abierta y el teatro posdramático, además de diversas experiencias de compañías contemporáneas y no tan contemporáneas de improvisación, que hemos podido recuperar, pero es imposible establecer un recetario. Creemos que, de acuerdo a muchas de las experiencias de la historia del teatro que se ha valido de la improvisación, en la dramaturgia existen muchas inflexiones en las que podrían encontrarse campos creativos potentes a través de la dramaturgia actoral, espoleada por un texto con llaves de acceso a la improvisación; para ello, las reacciones del público y los pequeños “accidentes” que se producen en escena son fuente de propuestas actorales-dramatúrgicas; “afectarían” el cuerpo de la obra convirtiéndose en peripecias preadmitidas e inducidas por un texto de la dramaturgia de la improvisación.

Los actores saben que el público asiste a espectáculos de este tipo conociendo las reglas. La predisposición de los espectadores llevará una enciclopedia desde el exterior que puede ayudar y perjudicar al espectáculo. Sería ideal poder repetir público durante algunas funciones para hacer registros sobre este tipo de dramaturgia y de la evolución de sus representaciones; hacer combinaciones con espectadores nuevos y espectadores recurrentes; espectadores profesionales (gente de teatro) y espectadores ajenos al hecho teatral. Todo esto para evaluar cómo se comporta un texto de este tipo con estímulos distintos. El espectador tendría que ser analizado como componente de la obra. Su presencia y su entidad es un *pozo de simbolismo* en sí mismo. El dramaturgo también debería contemplar eso al guiar al personaje en busca de algo en la extraescena.

e) Lo que suponemos que el público completará

Cuando se lanza una propuesta, improvisada o no improvisada, el espectador está pendiente de las asociaciones que puede hacer del material que la compone. Su nivel de interés va en función de lo que dicha propuesta afecte al personaje-actor o al universo que ha sido creado a partir de ella o como consecuencia de ella. Cuando dicha propuesta no afecta ese universo, la atención del público se va estancando también. El movimiento requiere una continuidad y una continuación. El espectador está dispuesto a escuchar y su nivel de

interés va de una intensidad grande, al inicio de la obra, a una atención decreciente en la medida en que la escena no se modifique.

Cuando nos referimos a que el espectador tiene que completar alguna propuesta o símbolo incompleto, nos referimos no a que tenemos que hacerlo pensar concienzudamente sobre lo que está pasando frente a él, sino a que este perciba que algo está pasando frente a sus ojos y que tendrá trascendencia; la expectación estará en sus hipótesis sobre lo que podría venir. Se tiene que conservar la sensación de misterio; la sensación de que el espectador tiene parte de la información y de que tiene el potencial de la información completa pero que necesita seguir estimulando la escena con su atención y sus reacciones.

El autor y el actor son cómplices en decir verdades a medias y en dosificar la información y la atención. El texto dramático siempre encierra, de cara al público, una sensación de trabuco que tarde o temprano se ha de resolver, aunque no siempre el resultado sea el esperado. Dicho trabuco tendrá que ser real y las cartas tendrán que mostrarse abiertas porque si algo tiene el teatro es que no puede esconder la inmovilidad y la intrascendencia, tarde o temprano estas se delatan.

f) Teatro y magia

El espectador tiene la inercia de llevar su atención hacia el movimiento grande, en ese sentido el teatro funciona como la magia: el movimiento grande esconde al pequeño. La diferencia es que el espectador, a diferencia de la magia, sí percibe el movimiento pequeño y lo archiva. Nosotros contamos con ello. En este tejido (texto: tejido)¹², el movimiento pequeño adquiere unas proporciones descomunales en las manos del dramaturgo. Cuando un espectador lo ha visto y almacenado, tiende a ponderarlo en el momento que la historia lo agiganta. Ejerce una especie de efecto de magnificación. Entra en los condicionamientos de los que habíamos hablado cuando decíamos que al espectador le gusta confirmar cosas sobre sus conjeturas.

¹² Barba dice: “La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir *drama ergon*, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretujan las acciones es la trama.” [1988: 51]

Cuando un elemento había estado almacenado en la atención del espectador y reaparece de manera que le da sentido a otros elementos, el espectador experimenta una especie de sensación catártica. El espectador ha resuelto y escrito en “tiempo real” algo que intuía. Una de las definiciones de la intuición es un conocimiento latente desarrollado a través de la experiencia empírica que permite no necesitar ser racionalizado *a priori* para tomar decisiones. En este tipo de teatro, debemos darle al público elementos para que construya esta intuición.

g) Malas interpretaciones

Así como en la vida misma, un diálogo puede adquirir matices inesperados; así como en las relaciones humanas y en la misma ciencia, muchas veces descubrimos cosas debido a malas interpretaciones. En una obra abierta estamos más abiertos a que pasen cosas fuera de guión; se es más susceptible a ello. Lo interesante es notar que tanto el actor como el espectador (parcialmente fuera, parcialmente dentro) se den cuenta de lo que está pasando frente a sus ojos.

Cuando el actor y el espectador se dan cuenta de que el personaje ha entendido mal algo, que ha cometido “un error”, no hay marcha atrás, se viaja con ese “malentendido” hasta sus últimas consecuencias. De algún modo esto sería un ejemplo de la participación del espectador en la escena, indicarle al actor, a través de sus reacciones, que ha sucedido algo fuera de la lógica que se estaba elaborando hasta ese momento y que tendrá que justificarse. En ese instante, si la comunicación es fluida entre espectador y actor, ambos observarán al personaje y la complicidad estará establecida.

h) Salirse de la pantalla

Los instantes de complicidad entre actor y espectador están fuera de guión. El “personaje improvisador” planteado por el “autor improvisador” ha tomado una decisión aun cuando el texto hacía creer que la situación iría por otro derrotero. ¿Qué tanto influirá este matiz de una mala interpretación del personaje en el todo? Desde luego que el que entendió mal fue el actor, o el que percibió algo tarde, pero aquí es donde el texto de la improvisación se

reescribe en el escenario y el actor es el autor en los márgenes, con la guía de las reacciones, atenciones, tensiones, humor o estrés de lo que pasa en la butaca.

Esto sucede también en cualquier texto tradicional, para qué negarlo, no es territorio exclusivo de la dramaturgia de la improvisación. Es parte del teatro y siempre ha existido la reacción actoral a partir del estímulo del público. Entonces, ¿por qué considerarlo como un momento corrompido dentro de la supuesta perfección de la pieza en lugar de aprovecharlo y tratar de sistematizarlo como parte del engranaje? ¿Por qué no investigar una dramaturgia permeable a la escritura en sus márgenes, a la escena fuera de pantalla, entre bastidores? ¿Por qué no abrir la pintura al marco y a la pared? Otras artes lo han hecho. Ya no es un tema de ser vanguardista porque estos experimentos se han hecho en otras artes desde hace mucho tiempo. Quizás el teatro en este sentido va incluso con retraso y le cuesta más tiempo desamarrarse de su propia tradición.

i) Lo probable y lo posible

El realismo, y en esta época también el hipernaturalismo audiovisual, han tenido fuerte influencia sobre los parámetros de verosimilitud en nuestra visión contemporánea de la escena. Es decir, clasificamos las cosas como probables o posibles en función de un mundo actual, que es más maniqueo que nunca.

¿Qué se ha ganado y qué se ha perdido con la ruptura con lo religioso en el arte? La religión -más allá de ser dogmática y didáctica en su utilización del arte como método de enseñanza y manipulación-, al ser plasmada en el arte, transportaba enjambres de símbolos vivos al colectivo, haciendo que la pieza despertara efectos estéticos comunes. Dichos efectos partían de un lenguaje general para todos contenido en una religión oficial. Los referentes y el universo simbólico partían de esa base. El espectador estaba preparado desde niño para vivir una experiencia estética a golpe de vista pero también para encontrar nuevos niveles semánticos tejidos en la obra. Es decir, ya no se hablaba de religión una vez cumplido y reconocido el enjambre religioso de una primera vista, el artista contaba con que los símbolos religiosos se activaban y cumplían su cometido en el universo emocional-espiritual del que observaba; este se encontraba susceptible a percibir las sutiles variantes que colocaba el artista aunque no siempre las pudiera racionalizar.

En cambio, en un mundo como el nuestro, hemos perdido contacto con lo sagrado, como decía Artaud, y los símbolos religiosos se nos quedan cada vez más vacíos; nuestra vinculación inmediata con símbolos que nos metan a un universo espiritual común está más reducida. El arte contemporáneo sufre al enfrentarse con esto. Si se vuelve elitista también es porque la sociedad se ha diversificado en gustos, referentes e ideas materiales. Ha ido perdiendo esos referentes de un mundo simbólico común y los ha ido tratando de sustituir con signos mucho más intelectuales, solo accesibles para las clases educadas; o ha asumido la tarea colosal de buscar equivalentes simbólicos en símbolos del día a día; pero muchos de esos símbolos son efímeros y huecos aunque parezcan cada vez más universales. La caducidad de los símbolos contemporáneos es parte de la caducidad con la que vemos prácticamente todo.

Los arquetipos y los mitos se traducen por la sociedad de consumo en estereotipos más manejables, despojándole cualquier conato de trascendencia; dichos referentes se vuelven rígidos. El arte requiere cada vez más especialización por parte del espectador. El grupo de *espectadores modelo* se vuelve reducido y diversificado, incluso formando núcleos elitistas.

Entonces, al carecer ya de un universo simbólico común donde nos sintamos afectados todos por el símbolo, recurrimos a la búsqueda de contacto con lo espiritual del arte a través de una mimesis renovada sintetizada en lo meramente fotográfico. Pero ver la materialidad de modo cada vez más “real” nos aburre con facilidad. Al convertirnos en asiduos a una estética hipernaturalista, nos desconectamos totalmente del fondo pero también de la forma.

Algo es “posible” cuando es cuantificable pero muy difícil de que se den las circunstancias para que suceda. Es “probable” cuando todas las circunstancias parecen apuntar a que pasará pero nos dejamos un margen de duda. Es “imposible” cuando no entra en nuestro esquema lógico-científico y le concedemos nulas posibilidades de que alguna vez se llegue a presentar; e “improbable” cuando toda apunta a que no podría suceder y sin embargo hay un margen de que nos equivoquemos porque sus elementos existen en el mundo real y en nuestro sistema de creencias.

¿Por qué repasamos lo anterior? Porque estos parámetros son los que han regido los géneros y los estilos en la historia del teatro, del arte y que también han sido reconfigurados a través de la tiempo, y determinan la verosimilitud y la capacidad de distanciamiento del público sobre el hecho escénico. En el teatro puede suceder todo, pero hay que volverlo posible y/o probable con la organización de sus componentes.

Nuestro tiempo, nos hace replantearnos de nuevo las categorías de verosimilitud que siempre tienen que ver con una época y una visión del mundo. En la nuestra, lo mágico y lo religioso se han trasladado al terreno de lo improbable a lo imposible y, por lo tanto, han modificado al arte, que sigue buscando sus equivalentes.

Ahora, nos rige una mentalidad científica más que una religiosa. En siglos anteriores era posible que un ángel merodeara en los rincones de una fábula porque era parte del “fabulario divino” en el que la gente estaba educada. Probablemente ahora el espectador no lo creería una historia presentada en una línea realista, pero no tendría ningún apuro en entrar a una ficción donde interviniera en escena la amenaza de una máquina gigante dirigida por un ordenador que fregara platos y lanzara bombas. Como espectadores modernos nos coloca en el universo de la fantasía todo lo que tenga que ver con mitos y religión y cada vez aceptamos más como algo realista cualquier guiño hacia el mundo de las máquinas y ordenadores.

Nuestra intención aquí, más que entrar en asuntos de fe o ciencia ficción, es reconocer que las convenciones van caducando y van dejando paso a nuevas convenciones, que se vuelven firmes realidades en el arte. Edipo se vuelve vivo para un espectador contemporáneo con cultura media cuanto más adaptado está a circunstancias actuales; sus peripecias le impactan solo en la medida en la que logren impregnarse de actualidad (si se le adapta a ser un jefe de una pandilla, un jefe de policía, una estrella del fútbol). Las grandes peripecias del mito, las que hablan de esos corruptores del cosmos que están obligados a restituirlo autodestruyéndose, parece que nos dan más igual como espectadores actuales.

Quizás nos hemos vuelto más cínicos. La base ético-moral de esos mitos nos queda lejana. Ya no nos impacta la tragedia porque no nos identificamos con sus jerarquías ni sus universos socio-antropológicos. Ahora, este género parece más un material para reflexiones

intelectuales que para reflexiones éticas o morales. Además, la moda decide nuestros gustos. ¿Es el momento de crear nuevos mitos en lugar de adaptarlos? ¿Todos los arquetipos siguen siendo referentes de pasiones humanas actuales? Probablemente sí, pero lo que se ha movido es su semiótica escénica –en nuestro caso-.

Hasta ahora hemos hecho la analogía del teatro como un laboratorio de tesis e hipótesis sobre la realidad, ahora pensemos que dentro del universo de símbolos que se presentan en escena, el autor juega con los parámetros de verosimilitud en función del propio universo de la obra; de su posibilidad o probabilidad dentro de su propia configuración escénica. La dramaturgia en general parece que debería aspirar a jugar la reorganización de sus parámetros de verosimilitud dentro de los propios códigos que establece su escenificación. Si esto se consiguiera, el espectador mismo sería capaz de pedir la sorpresa, lo imposible, y transmutarlo en probable, y así hacer múltiples combinaciones.

Para establecer una reavivación del mito como símbolo operativo contamos siempre con el actor. Es el referente más activo y más universal con el que se puede encontrar el espectador. La apuesta de la dramaturgia de la improvisación lleva al actor como estandarte y el actor lleva al espectador como guía.

El actor inmerso en una dramaturgia de la improvisación está supeditado a sorprenderse a sí mismo y a darse cuenta, junto con el espectador, de las cosas que ha hecho. Sale y entra en su personaje de manera recurrente, pero esto no quiere decir que rompa la ficción. En un espectáculo que parte de un texto como el nuestro, las categorías de lo posible o lo probable estarían dadas en función de la sensación de riesgo o de peligro que quede a través de su capacidad de involucramiento. Ya aquí, estaríamos alejados del concepto de interpretación para definir el trabajo del actor; sería un ejecutante que se enfrenta a un material textual como coautor, y sus niveles de realidad estarían determinados por distintas capas.

En la primera capa estaría él frente al texto escrito. En la segunda estaría él frente a la puesta en escena. En la tercera estaría él frente a los estímulos sugeridos por los *pozos de simbolismo* dispuestos por el dramaturgo de la improvisación. En una cuarta capa estaría él frente a los estímulos del público y de la escena como factores textuales que ha de incorporar a una dramaturgia actoral. La quinta capa sería el reconocimiento de su ente

actoral frente a una propuesta que ha surgido desde su realidad material como actor pero que ha de ser incorporada al personaje como si este último la hubiera lanzado.

Es en esta última capa donde estaría la elaboración de la dramaturgia del espectador. El lenguaje de esta capa es dialéctico: acciones (del actor), reacciones (del espectador); tensiones (de ambos), relajaciones (de ambos). Son síes y noes; son suspiros y sollozos casi imperceptibles, o monosílabos ambiguos pero iluminadores. Lo que normalmente vemos como posible y probable se reinventa de acuerdo a lo que haya surgido de manera espontánea en esas zonas escénico-textuales. Se reconfiguran estas categorías en función de lo que haya sido el personaje hasta cierto momento y del “error” o propuesta que haya surgido del actor-personaje. El actor está solo ante su propia “peripezia”. Creará junto con el público una nueva comunidad (efímera) que forjará un código ético nuevo, ya no en la ficción ni en la realidad, sino en un espacio intermedio.

El actor-improvisador necesita de su buena memoria para recordar sus pasos como personaje en esa función y también necesita valor para asumir sus errores, accidentes y propuestas, lo conduzcan a donde lo conduzcan, y viajar en ellos hasta el final. El actor dramaturgo sabe que tiene que reconstruir la pieza ya escrita en los márgenes y tirarse al vacío. Ambos, espectador y actor, esperan que salga todo bien, pero el primero ya no es un juez sino compañero de viaje.

j) La interpretación del público

La duda sobre si la improvisación actoral fue acertada siempre estará presente en una dramaturgia de la improvisación. Sigue habiendo un autor detrás, con una obra cuya estructura plantea unas premisas definidas. Sería importante encontrar el punto dentro de la improvisación actoral que conecte al autor que estuvo temporalmente en el olvido durante los *pozos de simbolismo* y demás momentos espontáneos -por navegar en los márgenes de su texto-, porque los símbolos a los que volvemos de la estructura dramática tenían y siguen teniendo un objetivo: dar un sentido a la totalidad.

La improvisación de esta dramaturgia debería mantener ese pensar. Hemos jugado como espectadores y actores a ser autores y era necesario, pero al volver al texto, a su literalidad, tendrían que estar cohesionadas todas las partes, la escrita y la improvisada. De

algún modo, la dificultad de la dramaturgia escrita dentro de un texto de la improvisación es que tiene la función de justificar porque permitió esos espacios marginales. Tiene que justificar lo que no ha visto, pero también, la improvisación tiene que potenciar lo que pasa en el texto. Una tiene que hacer que la otra no se pierda en su esencia en detrimento del todo.

Hablemos pues de una estructura profunda del texto que permita y requiera unas subestructuras emergentes. El texto de la improvisación, al estar escrito, tiene recursos de vuelta que deben permitir la interpretación, tanto la literal (del texto escrito) como la improvisada (del texto surgido en escena espontáneamente). La improvisación extiende dicha interpretación a través de esquemas imprevistos, pero nunca se desvincula del todo del texto, siempre tiene la vocación de completarlo.

Cuando el actor improvisador está en el filo del *pozo* lo debe saber y tener claro dónde está la otra orilla; se lanza dentro porque es la única manera de pasar hacia el otro lado, pero sus estrategias para cruzar tienen forzosamente que valorarse en función del terreno que está viendo y, por supuesto, de las condiciones que ve en la otra orilla.

k) El personaje como estrategia textual

Sanchis Sinisterra en algunas de sus clases propone que se conciban los personajes como fuerzas que tienen que cumplir determinados objetivos. La idea de personaje en Sanchis se extiende y sale de la visión convencional del término. Cuando se plantea al personaje como una fuerza, esta provoca un colapso en el esquema simbólico del entorno y de los demás personajes; todos son reactivos a dicha fuerza y hay un conflicto intrínseco al relacionarse con él.

Darle esta condición a un personaje genera choques de códigos de manera perceptible. El espectador relaciona, al ver a un actor, un personaje basado en un ser humano con mayor o menor complejidad, pero al tratarse de fuerzas o estrategias textuales, el espectador lo asociará a un comportamiento más bien enigmático –pero todavía de un ser humano-, posible generador de sentidos inesperados, aunque también abrirá el símbolo a zonas oscuras del comportamiento humano. Este tipo de personajes vistos como fuerzas, generan inquietud en el entorno.

La dramaturgia de la improvisación ve a sus personajes como fuerzas que tienen una función estructural definida en varios episodios de la obra. Al hacerlo, va señalando el camino por el cual tienen que atravesar la historia y el actor. Manejar de manera permanente a un actor como una fuerza con objetivos meramente estructurales, por otra parte, podría dejar al actor en posición de ser estímulo constante para los demás actores.

El hecho de tener una función estructural no le anula sus herramientas improvisadoras ni su calidad de actor cómplice del espectador. El personaje generado como función estructural también puede ser un “pozo de simbolismo” para el resto de actores-personajes, a través de las interacciones que los demás tienen con él. Este tipo de personajes también es un mundo posible dentro de uno mayor que lo contiene.

El espectador desdobra su atención sin ser del todo consciente. Es receptor de dos fuentes que están alimentando la historia: una fija (la obra del autor, ya terminada) y la otra impredecible y dependiente del actor a través de la actuación y la improvisación. En la improvisación, el espectador casi siempre hace la separación de lo que está escrito con aquello que está generando una dramaturgia del momento. Los gestos del actor normalmente dan señales para distinguir las fronteras, pero muchas otras veces, si el actor logra ser un “dramaturgo escénico” hábil, los límites entre lo realmente escrito y lo improvisado serían confusos. Esto sería deseable.

En el momento en que el espectador reconoce que ha sido parte de la obra y que ha transitado en viajes inesperados, tenemos un *texto performativo* más vivo que nunca. Lo enfrentamos a la posibilidad de ver una organización a partir de un relativo desorden. Los accidentes, errores y propuestas se convierten entonces en las contrapartes necesarias de la escritura escénica en tiempo real. El autor está en el tiempo de los espectadores desde otro sitio, más presente que nunca; escribiendo lo que aparece en el momento; pensando como actor improvisador y transitando las posibilidades incalculadas que le van surgiendo como circunstancias a sus personajes.

Sin embargo, la idea de la dramaturgia de la improvisación no está enfocada a ponderar un virtuosismo dramático del actor sino a lograr que lo poético cobre vida escénica. Cuando una imagen sale de una propuesta espontánea y el actor logra su justificación sin redundar en la explicación, el símbolo resplandece para todos. El reto es

que el actor no se pierda en justificar el “accidente” que ha presentado, o meterlo forzosamente en la historia. Las peripecias son los umbrales y su justificación sería una forma híbrida entre poesía y actuación tendiente a conseguir activar un símbolo.

l) El riesgo

En la comedia, el personaje queda en situación de riesgo social al encontrarse en una situación límite, socialmente hablando, o cuando su circunstancia para conseguir su objetivo es enredada por las situaciones con las que ha jugado el autor. El éxito de la comedia convencional estará fundado en la calidad de dichas situaciones o en lo limítrofe de los vicios de carácter de los personajes que presente, y en el virtuosismo de los actores para enriquecer o dar su toque a los rasgos de carácter que ha planteado el autor.

Hacemos la comparación con la comedia convencional tratando de presentar a nuestro actor improvisador. Este está ubicado -en una dramaturgia como la que presentamos- en una situación donde toma decisiones que lo colocan en contacto constante con el precipicio del ridículo.

Como metáfora de lo humano, el actor-improvisador es visto a los ojos del espectador como su semejante, que juega de manera estilizada a representar situaciones humanas en un espacio seguro, con principio y final. La diferencia es que el actor-improvisador no solo es personaje. Las consecuencias de sus buenas y malas propuestas improvisadas recaerán en el actor como persona real y como profesional.

Algunos directores han explorado el trabajo de tensiones dramáticas a partir de ubicar al actor en situaciones de relativo riesgo físico. El espectador por empatía, se involucra en dichas sensaciones de riesgo y se ve comprometido con la tensión y fragilidad del cuerpo del actor. La improvisación da un entorno más o menos cercano a esto.

m) Los sueños

Cuando hablamos de los sueños en este trabajo nos desvinculamos totalmente de cualquier acercamiento freudiano o psicoanalítico. Como ya mencionamos antes, la situación a la que se puede aspirar al desplegar un mundo simbólico en el escenario es a ubicar al espectador en un estado similar al sueño o más bien a la duermevela. En el sueño casi todo carece de

lógica y aunque la tenga a momentos y nos demos cuenta de que estamos soñando, todo lo que vemos dentro de él nos parece simbólico.

Dentro del sueño, estamos en un amasijo de símbolos cargados con nuestra propia vida, miedos, aspiraciones, educación y estímulos. Una vez despiertos, queremos encontrarle al sueño posibles explicaciones a lo que recordamos dentro de la racionalidad. En la antigüedad se daban interpretaciones a los sueños basadas en supersticiones o misticismo y en el siglo pasado a través de la psicología. Lo cierto es que, en de cualquier interpretación del sueño, nos encontramos dentro de un campo fértil para símbolos vivos.

Cuando estamos soñando estamos viviendo símbolos a través de lenguajes generalmente no verbales. Lo que se dice allí normalmente tiene sentido solo dentro del mundo del sueño, pero las palabras suelen referirse a otros significados y significantes. Los elementos que aparecen en él tienen un poco de todo: fragmentos incompletos o fragmentos de la punta de algo más grande que está debajo. Sería valioso encontrar las vías para ubicar al espectador en esos estadios dándole vida a símbolos interpretables como sueños personales. Esto sería lo más parecido a ese mundo onírico desde la razón; sería la poesía.

En el sueño todo está desorganizado y quizás allí radica su intensidad. El ser humano tiende a clasificar todo lo que lo rodea y a interpretarlo en líneas lógicas. En el sueño se encuentra frente a la impotencia de hacerlo. Todo tiene sentido para él pero es inconexo. Si bien arriba hablábamos del potencial creativo del caos, en el sueño tenemos su mina.

En el teatro -y en la literatura en general- uno de los grandes placeres del que ve y lee es atar cabos. Una vez que el dramaturgo ha encontrado el material que tiene sentido inicial para el espectador y que abre la puerta hacia el mundo que quiere plasmar, sería necesario organizar su desorganización a través de una conciencia rítmica, pensando en que la estructura permita atar cabos en su desarrollo. No estamos hablando forzosamente de trama pero creemos que, así como en el sueño, una obra de teatro podría permitir al público llevarse escenas para terminar en casa.

Ya fuera del teatro, el espectador podría recordar movimientos sutiles que estuvieron a la vista del público pero que fueron ocultados por movimientos grandes –como en la comparación con la magia-, y sin embargo, estaban llenos de vida. Esos movimientos

pequeños pueden y suelen ser las pequeñas obras que se terminan en casa en la “dramaturgia del espectador” y que hacen que una obra se pueda seguir disfrutando después de días de haberse visto.

El desorden funciona de una manera constructiva en la improvisación. Cuando aparecen elementos aparentemente inconexos, la mente del espectador tiende a asociarlos aunque estén muy alejados temporalmente. Es algo parecido a lo que sucede con las técnicas de lectura rápida. El lector va fijando en la página puntos visuales de atención y después regresa la vista a un punto anterior de la página. Su mente los asocia y completa la imagen aun cuando ya haya empezado a codificar una nueva que estaba líneas más adelante. Su mente, también las organiza temporalmente y el recuerdo que le queda al lector es, si no cronológico, si progresivo.

Nuestra mente tiene la capacidad de leer o ver signos desorganizados y darles una orden secuencial; puede discriminar signos de distintos tiempos que estén desorganizados y construir los tiempos en líneas ordenadas. Toda la imagen se completa cuando se logran las asociaciones adecuadas. La estructura temporal se regulariza y el recuerdo de la página se reordena de manera lineal a nivel temporal, como si nunca hubiera estado fragmentada. Con los signos escénicos funciona igualmente.

n) Las distintas capas de signos que maneja un espectador

El espectador tiene demasiada información que organizar, demasiados signos que interpretar y personalizar. A pesar de que se le entregara una estructura clara y símbolos “simples” siempre los asociará a realidades más complejas, tanto culturales como personales. Podríamos pensar que la percepción estética del espectador tiene otros caminos para su asimilación, más allá del racional, y que este último es solamente una herramienta de traducción que interpreta una parcialidad del mensaje. El espectador suele emplear otras vías para completar el mensaje total.

Parece que la mente terminara armando temporalmente los mensajes del pasado, presente y futuro. Asimismo, vemos que tiende a conectar líneas no racionales para activar la comprensión global del fenómeno que ve. El placer estético del teatro está en varios niveles de percepción, que requieren más herramientas que la racional para su

consolidación. El símbolo visual o sonoro tan solo asoma la punta de algo más complejo. En varias de las capas de signos que el espectador registra, ocurren inconscientemente sueños personales cuando el símbolo está vivo.

Hemos aprendido a agrupar parte de nuestras emociones en símbolos culturales llamados arquetipos. Es en ellos donde agrupamos material psíquico a través de fórmulas que nos da la cultura y la sociedad. Estos enjambres simbólicos muchas veces funcionan como umbrales para acceder a nuestras emociones más primarias y más o menos similares a las del resto de nuestros congéneres. Cuando algunas de esas agrupaciones simbólicas se encuentran en una obra de teatro, se suele producir un choque donde pasan cosas en el espectador; en esos símbolos la cultura nos ha enseñado a agrupar sentimientos, miedos y códigos éticos-morales para poder expresar, movernos y transmitir a otros nuestro “aprendizaje”, ya que somos seres sociales.

El público relaciona la obra pensando que se le quiere decir algo trascendental (obviamente no hablamos de una obra de mero entretenimiento), por lo tanto buscará conexiones trascendentales en los signos que ve y desde luego recurrirá a su cultura y a su experiencia de la vida. Es interesante plantear una estructura que permita que el espectador se relaje de sentir que tiene que hacer comparaciones inmediatas o, si las hace, que nos permitamos indicarle que hay algo más que podría pasar en escena y que no está escrito ni ensayado. Para esto, probablemente sería apropiado brindarle señales necesarias para que no tenga prisa en llegar a conclusiones; sería interesante lograr que el público sienta fascinación por almacenar mensajes aparentemente insignificantes o inconexos pensando que más adelante se completarán con su ayuda, y sin embargo seguir captando su atención a través de un ritmo interno de la obra. Quizás así, el espectador llegaría a un punto donde consideraría que ya es innecesario adelantarse, es obsoleto prejuzgar.

o) El referente real y el signo escénico

Arriba llegamos a hablar de que en los espectáculos de improvisación constantemente se infiltra material de la vida real; es un recurso que aparece con frecuencia. También habíamos mencionado que se presenta el riesgo de caer en el abuso del humor, en el abuso de la generación de *gags* para involucrar al público. Es verdad que es demasiado frecuente

que los equivalentes de la vida cotidiana del espectador, confrontados con los signos que aparecen en escena, deriven en humor. Los signos demasiado similares a la vida real con frecuencia son proclives a ser ridiculizados quizás porque muchos son dolorosos o molestos y se les busca quitar peso. La mimesis de la vida cotidiana en escena nos suele ayudar a involucrar al espectador con el escenario pero suele traducirse en parodia cuando es demasiado cercana y demasiado doméstica, por decirlo de alguna manera. La sombra del humor es la que más aparece cuando un improvisador utiliza los referentes del mundo real inmediato.

La razón también podría ser que cuando el improvisador utiliza un material demasiado próximo al “exterior”, se suele regodear por su habilidad para conectar lo real con la escena; a través de guiños al público, hace constantes comentarios sobre su “hazaña”. Se regodea en lo hábil que ha sido y la chispa que ha tenido al establecer tales equivalencias, además de hacerle un guiño al público de “estar de su parte”. El espectador recibe un desahogo que en este caso es negativo para la progresión del *texto performativo* ya que lo saca de cualquier ficción escénica y le envía en querer más humor. Una vez que entra en esta frecuencia es complicado que acepte reconducir su estado de ánimo hacia tonos más graves.

Sin embargo, en un actor dramaturgo, la situación puede ser aprovechada y transformada. El actor tiene la posibilidad y la libertad de hacerlo pero el reto es delicado. Transformar un evento de la vida real que ha detonado risa requiere pericia y valor para que actoralmente se convierta en un comentario o crítica; desnudar lo cotidiano puede ser un riesgo que enriquece cualquier símbolo pero que si sale mal, el espectador lo resiente.

Como se verá, en la utilización de referentes del mundo real, la improvisación establece líneas delgadas que a veces parecen contradictorias. Hemos planteado que utilizar información del exterior puede meter al espectador en el universo del espectáculo pero que por otra parte lo puede sacar y romper el ritmo de su atención a lo que realmente nos importa a nivel dramático y que estamos construyendo. La medida, nuevamente, es el actor.

En la dramaturgia de la improvisación, dependiendo del género de obra de la que se trate, el actor, como dramaturgo del escenario, es el responsable de que estos momentos de

tensión y distensión se equilibren. Están en sus manos, en los huecos predispuestos para una creación de dramaturgia improvisada, y están expresados en la estructura de cualquier obra teatral. Obviamente tiene la presión del tiempo para tomar decisiones, pero también creemos que el tono general de la obra será la guía para medir la forma de involucrar material del mundo exterior sin que siempre se presente como guiños humorísticos. No los descartamos pero pensamos que su manejo requiere una dramaturgia actoral más experimentada o simplemente una cierta contención del actor para no irse por lo fácil.

p) Paisajes y objetos a través del cuerpo del actor

En los espectáculos de improvisación, los actores suelen representar objetos y espacios a través de su cuerpo. Posiblemente seguimos teniendo como humanos una fascinación por ver la capacidad mimética que tiene nuestro cuerpo, además de la capacidad que tiene la imaginación de transformar la materia en nuevos significados.

Así como el trabajo con el cuerpo que buscaban los actores de Grotowski, el actor improvisador emplea su anatomía para generar una convención espacial u objetual que permita a la imaginación del público modificar, con muy poco, el espacio del mundo ficcional. De alguna manera esta convención corporal nos devuelve a nuestro ser niño, donde lo que se parecía un poco “era” porque ayudaba a construir algo más grande: el juego, y por lo tanto una narración.

Ese lenguaje corporal y la transformación de los objetos a través del cuerpo y la palabra es un territorio donde el teatro encuentra permeable al espectador para permitirle cambios en las convenciones establecidas. Cuanto más diversa es la creación de nuevos referentes a partir de objetos escénicos y del cuerpo del actor, mayor permeabilidad tiene el público para aceptar símbolos más sofisticados, admitiéndolos casi con más vehemencia que los objetos “realistas” que puedan aparecer sobre el escenario.

La resignificación de dichos elementos se suele dar por el manejo del objeto a nivel corporal, ya sea por la acción de la palabra o por el manejo que el actor le da físicamente al objeto (una caja de zapatos es manejada como un rascacielos, por ejemplo). Este recurso ha dado muchas posibilidades escénicas a través de la historia del teatro. Permite jugar con dimensiones espaciales y con cambios de temporalidad.

q) La variación de significados de la palabra de acuerdo a la intención del actor

El significado original de un término se puede pervertir a través de una intención verbal tendenciosa del actor. La resignificación de los elementos escénicos y del cuerpo del actor es parte de un código de acceso que tiene incorporado el espectador y que le permite entrar a pirámides simbólicas de manera casi directa. Le da maleabilidad a la escena e involucra de manera activa al espectador, que tiende a dejar fluir su imaginación cuando se le lleva por este terreno. Estas convenciones que se establecen a través de la proclamación verbal y física de los objetos por parte del actor son parte de un juego que el espectador está acostumbrado a jugar. Cuando el actor llama escopeta a un palo de escoba, la escoba se transforma en una escopeta o cuando el actor se comporta como un objeto o sujeto que no es el personaje, el público tiende a aceptar esta convención. Estos juegos, parece que siguen siendo la herramienta con la que el teatro todavía puede contrarrestar el consumo de la estética hipernaturalista a la que está sometido el espectador contemporáneo.

r) La rebeldía de la palabra

Aunque se enfaden algunos autores, las palabras tienen vida y movilidad y éstos no son capaces de prever todas las entonaciones y su metamorfosis una vez emitidas por el actor. La historia escrita se va por caminos impensables. Es en sus combinaciones posibles con gestos y acciones actorales donde su significado puede cambiar. “No es lo que el autor querría decir”, es un comentario que escuchamos muchas veces como espectadores. La palabra dice lo que quiere decir en un momento determinado, en unas circunstancias específicas. La estructura dramática muchas veces no es suficiente para encorsetar a la palabra. Tiene vías sutiles de resignificación.

La palabra se adapta también a las circunstancias. La intención con la que se pronuncia va de la mano también con lo que está sucediendo en el escenario, no solamente con la estructura escrita. En muchas ocasiones, si el actor no está conectado con el fluir de la escena y no adapta el trabajo de intención de sus diálogos, la palabra se puede llegar a percibir como hueca.

Con la palabra estamos en la puerta de acceso a mundos simbólicos que han de ser materializados en escena. Pero la palabra no es estática. Se transforma en la medida que su entorno la transforma. El habla, quizás, está vinculada con lo emotivo y lo emotivo establece un “lenguaje del momento”. Se habla porque se buscan atajos comunicativos pero en el fondo lo verbal nos deja imágenes y mensajes incompletos y llenos de *ruido*.

Atendemos al que habla porque se establece como el recurso para comunicar algo importante, pero esta nos engaña; no es mejor que los lenguajes emotivos e imaginarios. Cuando alguien se atreve a hablar, es un acontecimiento. La palabra parece decir algo que no puede decir.

Durante mucho tiempo se habló de escenografía hablada en autores como Shakespeare. El espacio, cuando es decretado por el actor, puede establecer una convención que todo lo llena. Se aprovecha de la información que el público lleva al teatro desde casa. Una vez que un actor pronuncia que “se encuentra en un lugar determinado”, solo requiere apuntalar con su corporalidad ciertas guías para que el espectador complete dicho espacio. Este recurso permite la entrada del público al símbolo espacial. En la medida en que el autor sea más eficaz para conseguir que sus guías espaciales convertidas en diálogo evoquen sitios y emociones, estará en posesión de una parte importante del símbolo.

s) El tiempo

El tiempo teatral es un tiempo engañoso, es un tiempo casi onírico. Y es que en realidad, son muchos tiempos. Se ubica en un tiempo real (tiempo del espectador) y habla de un tiempo convenido (tiempo en el que se desarrolla la fábula). Sin embargo, a nivel interno, el tiempo se revienta en muchas convenciones temporales más.

El escenario, como máquina del tiempo, se abre a las temporalidades de la fantasía de algunos personajes (mundos posibles), a su infancia, a contarnos las anécdotas del pasado y los sueños o temores del futuro. Al presentarse variaciones del tiempo en el escenario, esas escenas se reubican en un tiempo narrado, de manera concreta y material, aunque sean solo narradas. Como espectadores vemos de manera casi tangible al personaje en el sueño que nos está contando. El texto establece en esos momentos una escena concreta sin que por ello se manifieste a nivel visual. El teatro tiene eso.

t) Otras artes para traducir el tiempo y el espacio: El cine y la fotografía

A lo largo de la historia del teatro se han ido incorporando lenguajes de otras artes sobre todo para escenificar convenciones de tiempo y espacio. Podríamos decir que es en este par de convenciones o unidades aristotélicas, si se quiere ver desde un lenguaje clásico (unidad de tiempo y unidad de espacio) donde el teatro y el público se han mostrado más flexibles y abiertos a la experimentación de nuevos códigos.

El cine y la fotografía se han erigido como lenguajes referenciales comunes a espectadores y teatro. Se utilizan en el escenario. Se habla constantemente de la utilización de un lenguaje cinematográfico o fotográfico para referirse a una estética teatral determinada. La ralentización de una acción o su aceleración han sido prestamos que se le han pedido al cine y que permiten la exploración de nuevos efectos. Las luces y los sistemas acústicos modernos también permiten distorsiones y desvanecidos más rápidos y variados en la paleta de posibilidades.

Pero esto no significa que solamente el cine y la fotografía hayan entrado al escenario con sus herramientas técnicas. Es su lenguaje en sí el que ha permitido traducciones a través del actor o de la disposición de la escenografía. Las convenciones de tiempo que se permite el cine o los encuadres de la fotografía son frecuentemente revisadas para ser traducidas en escena. Sin embargo, pensamos que la apertura hacia estos recursos también tiene que ver con la familiaridad y la popularidad que tienen dichas artes entre el público. Son un lenguaje que conoce el espectador y que forma parte de su cotidianeidad.

u) La música

La música sigue siendo, creemos, el arte más directo que existe. Tiene entrada directa al mundo emotivo e intelectual de los espectadores. Está relacionada con su vida diaria de modos muy generalizados; en sus movimientos, en sus latidos, en el comportamiento de la naturaleza, de las máquinas y de sus emociones. El espectador se mueve en música desde que nace y aprende cómo esa música se plasma en el fondo de las demás cosas.

En la medida en la que la música se nos presenta en otras regiones de nuestra vida mayor empatía sentimos hacia esos objetos o situaciones. Lo musical siempre nos resulta un terreno familiar e íntimo a través de cualquiera de sus componentes: ritmo, armonía,

melodía, silencios, acentos, etc. La presencia de un alma musical detrás de cualquier arte hace al que mira, sentir y fluir -independientemente del gusto musical que tenga-. Cuando algo de la música está presente, más cercano estará a los *interpretantes* del espectador.

Por eso, las artes que utilizan la imagen o la palabra como medio de expresión encuentran su lenguaje musical a través de la poesía. Es la forma de acercamiento más empática. Es una mezcla de sonidos y sentidos que unidos evocan paisajes interiores. El texto dramático puede ser visto como un paisaje de armonías en busca de intérpretes, y esto involucra también a los espectadores, que encuentran su propio instrumento poético-musical dentro del teatro.

El dramaturgo suele detectar y organizar una “partitura” casi musical de los puntos de mayor atención en su obra. Es decir, cuando la obra contiene una estructura que condiciona la emoción o la atención del espectador dentro de unas cadencias determinadas, el oído y la mente de este último ya anticipan, sin razonar, que vendrá una subida de intensidad o una disminución de tensión en las partes subsecuentes. A través de una resonancia con lo musical, el público estará más preparado a anticipar picos dramáticos sin razonarlos, a través de una intuición musical emparentada con el proceso de construcción de símbolos vivos.

En la música, la reacción anímica del espectador es consecuencia de los tiempos que se han ido estableciendo en la pieza. Su estructura es prácticamente matemática. Si las secuencias han sido 1, 3, 7, 9, por ejemplo, después de varias repeticiones del mismo orden de secuencias, el oyente ya no necesitara pensar en que después del 3 vendrá un 7.

En la dramaturgia de la improvisación, pensar de esta manera también podría generar un esquema para calcular la ubicación de los *pozos de simbolismo*. Si uno de los números en la variante siempre cambia por un número indeterminado, el espectador sentirá que se aproxima una situación que requerirá improvisación. Esto lo prevendrá para que él también aguce los sentidos y acelere sus pensamientos para generar hipótesis. El teatro finalmente es un juego y, como arte que es, genera sentido.

v) La música y la danza

Como materialización de esa vocación musical humana, el cuerpo responde a través de la danza. Es el lenguaje integrador de música y cuerpo. Durante mucho tiempo y en muchas tradiciones teatrales, danza y teatro han tenido una línea muy delgada que los separan –si es que la tienen-; como ejemplo podemos mencionar al teatro *Nôh* en Japón o al *Kabuki* en India. Nos dice Lehmann:

De hecho en muchas tradiciones teatrales no europeas, la danza y el teatro establecen una fusión casi sin distinción entre un arte y el otro. En el teatro es el texto el que parece hacer la distinción entre ambas [2013: 35].

La danza contiene la comunicación entre los cuerpos. Los actores pueden entender el ritmo y su fluir entre los objetos a través de ella. Esta, condiciona el movimiento en el espacio y establece la necesidad de equilibrio. Es un fluir de fuerzas recíprocas entre los participantes. Improvisar, de algún modo es como bailar; los actores tienen que ser conscientes de sus cuerpos y del cuerpo de los otros para no pisarse, para no resbalar en el espacio. Bailando se siente al compañero y se le atiende. También se concientiza el universo en el que se está inmerso porque se percibe el cuerpo como parte de un todo.

Si se mantiene una cierta sensación dancística en la actuación improvisada, se podrá comprender que el individualismo es peligroso; el “movimiento” del actor es consecuencia de la música de la obra y de los pasos de sus compañeros. La obra de la improvisación necesita sus instrumentos físicos, semánticos, simbólicos, lingüísticos; las notas necesitan ser escuchadas, el espectador también danza con los sentidos de lo que ve pero tiene que ser llevado, como buena pareja de baile.

Al danzar se lanzan unas fuerzas y se contienen otras. Se plantea un equilibrio precario en muchos momentos. En la improvisación también. Se gira, se salta, se resiste y se permite que por instantes el de enfrente lleve el control de nuestros propios cuerpos; le cedemos el control de nosotros mismos; después se intercambian los roles y él accede a la misma dialéctica. Bailando se le permite al cuerpo acceder al sentimiento de las melodías, armonías y silencios. El propio cuerpo muta en lo que la música le sugiere; se acarician las formas. En la improvisación se tiene también esa aspiración dancística, solo que esta depende de los pasos que surjan; pero esos pasos propuestos no pueden ser arbitrarios, son

una consecuencia de lo que va proponiendo la danza en sí, con todas las parejas de baile que van surgiendo.

7.4. La dramaturgia actoral¹³

En esta parte de la tesis recuperamos algunos ejercicios del trabajo docente del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra como ejemplo de una posibilidad de construcción de cierto tipo de lo que podría ser una pre-dramaturgia de la improvisación. Creemos enriquecedor mencionar el trabajo de Sanchis, al ser una reconocida personalidad en la escena española e iberoamericana, que ha explorado activamente la improvisación en su trabajo tanto de dramaturgia como de dirección y pedagogía actoral. Además, nos resulta cercano por idioma, idiosincrasia y porque hemos asistido a algunos de sus talleres y hemos trabajado con él como asistentes de dirección.

Al revisar sus ejercicios percibimos la presencia de lineamientos del teatro posdramático e incluso de la obra abierta. Este dramaturgo pone en práctica a través de una metodología personal muchas de las posibilidades de exploración de nuevos lenguajes.

Empezaremos hablando del “taller de monólogos” al cual asistimos y la reflexión sobre su estructura. Seguiremos el recorrido combinando las notas sobre dicho taller con las de otro taller permanente de Sanchis llamado Colaboratorio, donde combina técnicas propias llamadas Dramaturgia Actoral, Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR), además de sus conceptos docentes sobre dramaturgia escrita.

En todos estos talleres, las reflexiones y ejercicios rondan sobre la retroalimentación del trabajo del actor y del dramaturgo –dentro de las teorías de Sanchis-; así es que, como en sus clases mismas, aparecerán aleatoriamente reflexiones sobre la actuación y la dramaturgia.

¹³ Este capítulo está construido a partir de notas extraídas del taller de dramaturgia al cual asistimos a partir del 17 de enero de 2011 en la Corsetería, sede del Nuevo Teatro Fronterizo; también retomamos notas del tallerista del Colaboratorio, Gabriel Ignacio, que inició en enero de 2012 y que sigue activo hasta la fecha, sumando nuestras propias notas del mismo taller.

a) Taller de monólogos

La definición de monólogo de Sanchis Sinisterra en el primer taller fue: “escena, secuencia u obra donde la palabra es usada por un único locutor”. Como punto de partida se establecieron como agentes la palabra, el interlocutor y el ambiente.

Sanchis planteó en ese curso quince tipos base de monólogos. Hubo una serie de recursos que abrían posibilidades dramáticas y dramatúrgicas, como por ejemplo, “el listado de preguntas”. A través de la repetición en dicho listado se buscaba generar acción dramática. Este listado lo vinculaba a sus Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) que explicaremos más adelante.

A base de ejercicios, Sanchis buscaba vías que hicieran surgir elementos dramáticos. Decía también que una buena ruptura de la convención establecía un sello cualitativo en la obra. Asimismo, planteaba una serie de estrategias por las cuales el personaje puede conseguir su objetivo, como por ejemplo: sobornos, chantajes, seducción, maltrato, silencio, ausencia, chiste, entre otras.

Dos de las consignas que estableció para hacer los monólogos en el taller fueron:

1. *El personaje carece de factores favorables en su entorno*: Sanchis nos hacía replantearnos la idea de la transición, experimentando para este taller su sustitución por cambios bruscos no motivados en la vida. De hecho, en ejercicios y talleres en los que participamos con él, este pedía cambios que no tuvieran nada que ver con lo que hasta entonces se había planteado en la escena. Muchos de los *impromptus* (ejercicios de improvisación escrita) y de los ejercicios de dramaturgia actoral, giraban en torno a estos cambios bruscos.
2. *Acciones interrumpidas, no terminadas*: Sanchis también planteaba ejercicios colectivos donde los dramaturgos actores empiezan individualmente pero después se integran todos los demás participantes. Ejemplos, el ejercicio “Último tren nocturno”.

La palabra que emplea el personaje no es la misma que la que emplea el autor. Cada personaje debe definirse por su manera de hablar. Se deben generar idiolectos. Comentó que en otras partes del mundo se cambia a través de la vida de esta noción sobre el individuo.¹⁴ La idea de persona viene de una visión judeocristiana.

Para el trabajo con monólogos estableció cuatro dimensiones por las cuales se puede trabajar:

1. Dialogicidad.
2. Realimentación del discurso.
3. Pragmaticidad.
4. Progresividad.

1.- En la dialogicidad se tiene que pensar en el destinatario de la palabra, con cierta tendencia hacia la anticipación de la respuesta del otro. Esta palabra surge motivada por el interlocutor.

2.- En la realimentación del discurso una palabra se realimenta de la respuesta real o supuesta del otro. En este campo entran también las malas interpretaciones o los malentendidos. Existen tres vertientes de personajes a los cuales se les dirige el monólogo:

- el personaje ausente.
- el personaje referencial.
- el personaje incorpóreo que se hace presente a través de un objeto.

3.- En la pragmaticidad, Sanchis opina que “decir es hacer”. Lo dicho es un intento de hacer algo. “Yo quiero que diga esto el personaje pero para que consiga esto”. Las estrategias erróneas forman parte de la constitución del personaje.

4.- La progresividad se tiene que plantear pensando en dónde hay movimiento dramático y dónde se produce un estatismo. Para valorar la funcionalidad de la progresividad, existen los siguientes puntos:

¹⁴ Lehmann comentaba este punto.

a: Todo acto de escritura es la creación de un receptor ideal. No hay que tener prisa para meter la información. Hay que cambiar el valor de lo que ya se había metido.

b: Complejidad.

c: Sucesión de cambios: permitir que cambie la situación del personaje (permitir que se rompa, que cambie de objetivo; contradicciones, rupturas, cambios de objetivo). Provocar cambios inmotivados de estado de ánimo.

Dice Sanchis que el actor suele aparcar al personaje cuando lo tiene cogido. Los dramaturgos se tienen que permitir el descontrol.

b) Consignas para buscar una línea múltiple de pensamiento

Sanchis establece ejercicios con la finalidad de que sus actores-dramaturgos rompan la linealidad y enriquezcan tanto la actoralidad como la fabulación de las improvisaciones. Aquí algunos ejemplos de consignas de los ejercicios:

- Como actor se pueden buscar varias líneas de pensamiento.
- Cambio de tema.
- Cambio brusco de estado de ánimo.
- Acción rota y contradictoria.

Todos los personajes deben tener su talón de Aquiles. Se tiene que plantear su vulnerabilidad. Conviene buscar ambivalencia a nivel actoral y autoral.

En el taller de dramaturgia, Sanchis plantea una serie de ejercicios que denomina *impromptus* (venidos del francés) donde los talleristas debíamos escribir al momento de acuerdo a las consignas que iba estableciendo sin previo aviso. Los personajes se establecen de acuerdo a letras. Personaje “A” es el protagonista y “B” es secundario y así sucesivamente, aunque el protagonismo tiende a alternarse.

Establece cinco clases de conflicto aclarando previamente que el dilema no es un conflicto, porque en el primero el personaje simplemente tiene que escoger entre dos opciones. En el conflicto se tiene que agudizar el sentido de la urgencia. El término de dilema es tramposo porque dentro de un dilema aparece siempre un tercer factor que

entonces constituye un “triema” (término inventado por Sanchis, una broma conceptual). Es bueno convertir el obstáculo en estímulo.

Sanchis también apunta que para convertir la información en acción es necesario negar lo que se quiere afirmar. Aquí propone su ejercicio del “amigo imaginario”, donde le da mucho valor a las acciones físicas. Recomienda como ejercicio para los dramaturgos que sustituyan tres frases por acciones físicas o que interrumpan la frase del personaje completándola con una acción. Dice que cuando hay situaciones aparentemente ilógicas dentro de la obra, estas se engarzan constantemente y se establece una extraña lógica interna. “Caos es un orden cuya complejidad nos supera”¹⁵, dice.

Poniendo de ejemplo su obra *Valeria y los pájaros* nos hace reflexionar sobre qué denominación debería tener una obra donde los personajes de la extra-escena participaran.

Para él, el concepto de monólogo interior viene de la novela. Ubica el primero que se dio en la historia del teatro en la obra *El extraño interludio* de Eugene O’Neill. Anteriormente se tenía el soliloquio en el teatro. Es Henry James el que lo hace más tangible. En la psicología lo introduce William James Besson.

Dice que “el flujo de la conciencia no siempre es lenguaje”. Para ejemplificar esto hace diversas combinaciones:

El personaje habla con alguien que está supuestamente del otro lado de la puerta, que puede escucharlo; con alguien presente en escena pero que no habla; con un objeto que reconstruye a personaje B.

A se dirige a B que se dirige a C. El último permanece mudo.

A y B se dirigen a C.

Estas son maneras en las que observa que un personaje se construye de modo indirecto a través de un tercero.

c) Colaboratorio

En el Colaboratorio la dinámica fue distinta al taller de monólogos. A través de un grupo base de actores, Sanchis iba experimentando con distintas líneas dramáticas, dejando que recayera en el actor la búsqueda de problemas nuevos.

¹⁵ Recordemos la nota de Umberto Eco.

Planteaba que la narración debe ser reducida a su mínima expresión. La amenaza puede ser una estrategia para dar información. Advierte que el objetivo del personaje se puede mover en función del desarrollo de las improvisaciones. También pedía que se integraran las contradicciones en las improvisaciones.

Como ya hemos dicho, Sanchis explora las acciones repetitivas para ver la posibilidad de movimiento dramático. Sin embargo, cada una debe de ser hecha con un registro algo diferente. Cuando hay saturación dramática también recomienda recurrir a lo sensorial en el espacio.¹⁶

En el Colaboratorio, trabajando con sus actores, Sanchis retoma la idea de las listas. Es a través de estas que tenemos el punto máximo de la *fragmentación*. Se genera un universo al mencionar un listado de objetos. Es también a través de estas listas que el personaje puede recrear lo que hubo en el pasado -sin obviarlo, pedía-.

Estética de la *fragmentación*: lo inacabado como la constitución de la incompletud del mundo. Le parece que conforme se va desarrollando dicha lista se va creando un universo. Como ejemplo tenemos un ejercicio donde el personaje recrea a través de una lista un sitio del pasado. El final produce un efecto de resonancia sobre el resto de la obra.

Para Sanchis es importante que el actor piense lo que ha sentido en escena, porque así razona lo que ha vivido, pero existe en él el temor de que se genere un exceso de racionalización. La actuación la ve como un trabajo constante de adaptación. Lo que busca es que el actor analice lo que ha sentido en escena, porque este, ha razonado lo que ha vivido. Pide al actor que se deje afectar, que se deje ser vulnerable. Busca al actor-creador.

Dice que el personaje lo construye el público. Es la “articulación de una recepción”, por lo tanto ve como una obsesión inútil la que el actor tiene por “tener cogido al personaje”. Este personaje es una serie de signos que se van dando durante el proceso y que serán finalizados por el espectador, llevándonos al ideal de que cada espectador vea un personaje distinto. “El personaje es una encrucijada de sus interrelaciones”. Y vuelve a retomar lo que cree en cuanto a Occidente y la persistencia en el mito de la personalidad.

¹⁶ Al estilo de Viola Spolin.

d) Dramaturgia actoral

Los 8 tipos diferentes de ejercicios de dramaturgia actoral son los siguientes:

1. Los que trabajan la *verdad*: “¿Quién está conmigo?”, “El ejercicio imposible”.
2. El *otro* como prioridad: “¿Sabes cuál es tu problema?”
3. El *obstáculo* como estímulo: “El ensayo”.
4. La generación de *sub-textos*: trabajo contra la literalidad; “Variaciones”, “Insistencias”, “El objetivo secreto”, “Revelaciones”.
5. Interacciones con *códigos anómalos*.
6. *Estructuras dramáticas complejas*: “¿Qué hacemos con X?”, “Entrelazados.”
7. La *libertad*.
8. La *multilógica*.

Para Sanchis Sinisterra, el trabajo de la escucha es de las habilidades más importantes a trabajar como actor; hay que escuchar para generar interacciones. Los seres humanos somos invisibles para los otros. Solo interpretamos la conducta del otro, no podemos entender realmente su propia experiencia. De ahí, la espiral de malentendidos que nos viene muy bien para actuar.

e) La dificultad de decir

El monólogo interior no se tiene que plantear como algo inteligente. Es una especie de acción que nos permite mantenernos ocupados mentalmente. Este monólogo se debe alimentar de las acciones del otro.

El impulso de hablar debe ser refrenado en diversos ejercicios de Sanchis; se tiene que accionar. Sin embargo, en ocasiones, una acción lleva inevitablemente a decir algo relevante. Esto se puede observar en los finales de los ejercicios donde se potencia el resto con una sola frase.

El silencio debe ser interesante. No debemos trabajar desde la verdad o la emoción, sino desde la dramaturgia y la creatividad. Lo de estar “al borde de decir” puede tener

muchas variaciones en cuanto a expresión y sonidos. Lo importante no es lo que de verdad me da el otro sino lo que interpreto que me quiere decir.

f) Actemas

Sanchis Sinisterra habla de *actema* como unidad independiente de acción, originalmente relacionado con sus SMR. Dice que para sus ejercicios se deben escoger los *actemas* y darles un valor, que tengan consecuencias de cara al ejercicio en su conjunto. Los *actemas* también pueden ser verbales.

Sanchis habla del teatro posdramático pero dice que aun cuando el término procede de Hans-Thies Lehmann, en realidad viene de lejos, con Maeterlinck. En ese autor, se presenta un teatro en el cual el monólogo y el coro toman mucha importancia.

g) Coro

En la textualidad coral los personajes no dialogan sino que emiten enunciados. En la coralidad hay que buscar la singularidad atenuada. La construcción del personaje es impresionista, como un *collage* o un *patch-work*. Hay tres direcciones hacia las que se dirige el coro:

- Frontal: al público (coro griego)
- Reticular: los coreutas se interpelan entre ellos.
- Radial: varios coreutas interpelan a uno.

h) Diálogo hueco

¿Qué quiero que entienda el espectador?, ¿qué quiero transmitir con esta obra? Si se realiza una acción física hay que hacerla de verdad y hasta el final (por ejemplo, un crucigrama). Si esa actividad nos cuesta y nos “molesta” para el texto, el estado de ánimo o el objetivo, mejor, así tenderemos menos que mostrar en lo que estamos. Transgredir no es destruir el ejercicio: hay que pensar en abstracto y actuar en concreto,. Ssi no, se corre el peligro de caer en el “*cualquiercosismo*”, dice Sanchis.

Insiste en que no se busque evidenciar el estado de ánimo (nervios, miedo, etc.); con unas pinceladas basta. “No haber preparado la historia juntos parece haber favorecido la

escucha y el vivir el momento a momento”, mencionó al final de un ejercicio de improvisación del Colaboratorio al cual asistimos:

José nos indica que por eso, cuando empieza a montar una obra, nunca trae un esquema pre-establecido de la escena, sino unos ejercicios que permitan explorar terrenos nuevos; como por ejemplo, introducir acciones, pensamientos o situaciones impropias, dar objetivos secretos, etc.¹⁷

Es importante definir cuál es el vínculo de cada uno con X. Un personaje es él y sus vínculos. “También es importante definir los vínculos dentro de cada relación”.

Es interesante apuntar que Sanchis constantemente cuestiona sus propias pautas de trabajo de cara a que aparezcan cosas nuevas, aunque para otras es ciertamente hermético. Sus consignas para las improvisaciones siempre están dirigidas para que los actores exploren a los personajes a nivel dramático. El actor se concibe en su sistema de trabajo como un símbolo vivo, que a su vez se mueve a través de símbolos. Nos parece que en eso basa sus ejercicios tanto dramáticos, de SMR, así como los de dramaturgia actoral. Pone en la mesa-escena a sus símbolos y prueba su sintaxis y su gramática frente a la acción dramática. Esta línea de trabajo está emparentada con la semiótica de la obra abierta que hemos estado viendo si no es que es el resultado directo de una lectura de Umberto Eco.

A veces podríamos cuestionarnos sobre cómo llegar a la aplicación de los ejercicios de Sanchis en un trabajo profesional del actor o en cuanto a su formación, pero lo valioso es que prueba teorías a nivel práctico, a través del cuerpo vivo, que en escena se codifica en algo escrito a través de lo improvisado.

Al ver las improvisaciones, parece ir leyendo en un texto virtual. El trabajo del actor muere y quizás en otra improvisación no funcionará (naturaleza de la actuación) pero Sanchis rescata intenciones actorales emergentes y vinculadas con un lenguaje dramático latente en la actoralidad. Paradójicamente trata de no fijarlo demasiado para que siga vivo y contradictorio. No tendría problema si no vuelve a funcionar incluso a nivel textual. Lo desecharía y probaría otra variante.

Al escribir e improvisar este tipo de ejercicios, aparece en el actor la tendencia a hacer diálogos convencionales, lineales, pero Sanchis remarca que en la vida la gente interrumpe, no escucha, habla de lo suyo, cambia de tema al instante. Por eso, en sus

¹⁷ Gabriel Ignacio nos apunta esto en sus actas de clase.

ejercicios, trabaja diálogos no lineales para provocar fracturas. Chejov, Pinter y otros han utilizado este tipo de diálogos, dice. Permiten trabajar múltiples líneas de pensamiento y focos de atención; evitan la literalidad y permiten que el actor cambie su juego cada día.

Sanchis apunta que en el monólogo interior actuado se presenta la necesidad de disociar la expresión física de la expresión verbal. Se debería luchar por evitar todos aquellos gestos que utilizamos de forma cotidiana y que son utilizados para apoyar lo que decimos verbalmente.

El público tiene mucho trabajo por hacer, como dar sentido y significado a lo que presencia o terminar de construir los personajes. Por lo tanto, los actores no deberían preocuparse por eso. Pero sí pide al dramaturgo o actor de sus talleres que:

- Se ciñan a las pautas de conducta.
- Que haya escucha.
- Que no se obsesionen por significar.

Con estos ejercicios tenemos la posibilidad de una apertura a la *poeticidad* como aquello que abra la capacidad asociativa (la asociación libre) tanto del espectador como del actor. Habla de la progresividad cognoscitiva donde parece que no sucede nada, pero a través de la interacción, a través del monólogo, el espectador va haciendo descubrimientos muy reveladores.

¿Pero el signo-actor se despliega en su totalidad aquí, durante el ejercicio o el actor tiene que mantener un permanente material voluble? Nos da la impresión de que Sanchis no quiere acabar los ejercicios ni llegar a conclusiones demasiado rígidas. Quizás en el proceso de exposición del problema siente que está la posibilidad de la continuidad de la fresca escénica y dramaturgica. Aunque quizás solo estemos viendo en la repetición de sus ejercicios, una serie de repeticiones del mismo problema cayendo en los mismos lugares.

Admite que el concepto de progresividad es como una especie de entelequia difícil de definir. La progresividad puede venir del aumento de la cognoscitividad, es decir, del aumento de lo que saben los personajes mientras se desarrolla el ejercicio, lo que afecta a su comportamiento. Para esta progresividad también se pueden acortar los tiempos de las diferentes secuencias.

Señala que Beckett es el primero en aplicar a sus obras una progresividad decreciente: “¡de muy poco a casi nada!”, nos dice. Sanchis nos recuerda que no hay que confundir ritmo y mayor velocidad. El ritmo es la combinatoria de diferentes velocidades. Para él, los principios rítmicos de una escena son: aceleración, oscilación y ruptura.

Nos recuerda un poco lo que decía Grotowski de que Stanislavski hizo las “preguntas correctas”. Así pensamos que lo que quiere no es descubrir las soluciones sino detectar todos los problemas, tarea que, por otra parte, es interminable si se plantea solo desde el completo nivel racional. Por otra parte, pensamos que estos problemas que van surgiendo sin fin son los que permiten al teatro mantener vitalidad.

Sin embargo, no sabemos si la estrategia de Sanchis de generar problemas escénico-dramatúrgicos en realidad nos lleve a una trampa cognoscitiva, encaminada a generar una renovada cerrazón de la obra, un exceso de intelectualidad donde el autor tienda nuevos puentes hacia un texto que se cierre en sí mismo, que solo dialogue consigo mismo, pero presentándose como abierto.

i) “Tristema”¹⁸

Primera fase, mecanicista, de pura meticulosa repetición. Cuando el grupo de actores está funcionando se pasa a la segunda fase, la de la modulación. Se pueden modular los *actemas* en 4 campos:

1. Tempo y ritmo: acelerar/ralentizar y sus combinaciones; alargar/acortar; introducir intermitencias.
2. Forma y espacio: variar cómo hago cada *actema*, el espacio que ocupa y los recorridos.
3. Intensidad y energía: variar la tonicidad muscular y la respiración.
4. Intencionalidad y expresión: lo más peligroso porque existe la tentación de teatralizar a ultranza e introducir demasiadas historias.

Y podemos entonces pasar a la tercera fase, la de trasgresión:

- Omisión de *actemas*.
- Repetición de *actemas*.

¹⁸ Otra nota de acta de Gabriel Ignacio; viernes 10 de febrero de 2010.

- Alteración del orden pero sin destruir la situación.
- Robo de *actemas*.

j) El receptor¹⁹

El receptor empuja la acción, expresa su deseo de que ocurra algo. Una representación teatral es un sistema. Todos sus elementos interactúan. Es más que la suma de cada uno. Es un sistema efímero con dos subsistemas (el que hace y el que mira). Se intercambian materia, información y energía en los dos sentidos. C es como el representante de los receptores. Hace nexo entre A y B. La mirada del espectador es un elemento muy interesante.

El público parece ser un símbolo cambiante, con fluctuaciones de energía que afectan al actor según entrevemos en la visión de Sanchis. Pero la energía o la personalidad de un público no es cuantificable. Su balance es impredecible, es parte del texto performativo del que ya hemos visto con Richard Schechner. La adaptación a este factor (público) no puede ser prevista sin darle un rol de mayor interactividad como en la improvisación, donde el actor fue simultáneamente autor y realizador de la escena. En el caso de una improvisación, el espectador se entera al mismo tiempo que el actor de los problemas. Cuando no hay texto, las miradas y la presencia son muy importantes. Como espectador uno se siente libre porque al no querer encontrar una lógica uno deja fluir su imaginación y sus emociones:

(Dice Sanchis a E. (otra de las talleristas)) Te ha salido un personaje voraz: son personajes muy interesantes pero hay que mantenerlos a raya, si no se vuelven invulnerables. Su lenguaje es un blindaje. Se pueden convertir en un problema para la obra al reducir las posibilidades dramáticas. Hay que ponerles un talón de Aquiles. Si Yago tuviera una debilidad, un miedo, unas vacilaciones, un arrepentimiento, *Otelo* hubiese sido una obra más interesante [...]²⁰

Un problema típico de la dramaturgia es suministrar la información sin que sea evidente. Hay dos estrategias para enfrentar este problema: dosificar la información que se da (en la improvisación esto es más complicado) y pragmatizarla (cuando suelto una información mi intención es modificar al otro).

¹⁹ *Ib.*, miércoles 15 de febrero de 2012.

²⁰ *Ib.*, miércoles 22 de febrero de 2012.

Sanchis también plantea ejercicios corales para fortalecer la escucha, pero sobre todo para que a través de acciones repetitivas combinadas y alternadas se genere acción dramática (los SMR). Las tres reglas básicas de estos SMR son: no representar, no expresar, no figurar. El dramaturgo-actor debe alejarse de hacer mimesis. Sin embargo, en las acciones repetitivas, Sanchis pide que cada una de estas acciones tenga su particularidad. Estos SMR son una intención de extraer para el teatro lo que sí se hizo en pintura y música con la síntesis del *minimalismo*.

Las *figuras dramatúrgicas* son modalidades de interacción discursiva o física. Es una propuesta de Sanchis donde busca equiparar los recursos que se han dado en otros géneros como la poesía, buscando en el teatro los suyos propios. Los poetas tienen sus figuras poéticas. Estas figuras dramatúrgicas permitirían salirnos de la estructura “ping-pong” del diálogo convencional, según Sanchis.

Un personaje podría definirse con tres conceptos:

1. por su posición (jerarquía).
2. por su función.
3. por su forma (carácter, limitaciones, etc.).

Recuperaremos algunas puntualizaciones de Sanchis para dramaturgia actoral y convencional:

1. Narración reducida a su mínima expresión.
2. Personaje presente-ausente.
3. Reducir la tendencia a la información.
4. La amenaza como una manera de dar información es una estrategia para evitar la obviedad.
5. El objetivo del personaje se puede mover de acuerdo a las circunstancias.
6. Integrar las contradicciones a las improvisaciones.
7. Cuando hay saturación dramatúrgica Sanchis busca -como Viola Spolin- un contacto sensorial con el espacio.
8. Piensa que el repertorio de insultos de la lengua es limitado y que el dramaturgo tiene la obligación de crear nuevos insultos.

k) El personaje

Como ya hemos dicho, piensa que el personaje lo construye el público. Este (el personaje), es la articulación de una recepción. Existe un personaje escénico y un personaje verbal. El personaje es una serie de signos que se van dando y que van a ser terminados por el espectador. En eso, ve como algo ideal que cada espectador vea un personaje distinto. “El personaje es una encrucijada de sus interrelaciones”, dice.

Aplaude que la historia se vaya a un lugar distinto al que se había pensado dentro de las improvisaciones o incluso dentro de la escritura; ayuda a romper la linealidad. Propone que no se hable nunca de lo que está en la mente de los espectadores

“Los aspectos sutiles de la escena se nos escapan si no los focalizamos en el contexto de la vida”, dice. Cogiendo una actividad extraída de la vida diaria pero dándole “solemnidad”, piensa que allí se origina el grado “0” de la teatralidad.

ALGUNOS EJERCICIOS DE CLASE

“Ejercicio del cascanueces”

Es un ejercicio en silencio a través de una misma acción (casar nueces) y con interacción del público, pero la acción repetitiva se vuelve dramática. Hay algunas consignas como la llegada, la salida y otras, que el monitor (el mismo Sanchis), va poniendo. Hay un objetivo manifiesto y otro objetivo secreto. Para estos ejercicios Sanchis Sinisterra se vale de un mecanismo electro-sonoro que da tres o cuatro tonadas distintas para marcar cambios de estado de ánimo, de interlocutor, de posición escénica, etc. Lo denomina *dromplin*.

Sanchis reflexiona durante los ejercicios sobre la manera de relanzar la tensión, las expectativas. El principio y el fin son muy importantes en la dramaturgia, dice. Los primeros 5 ó 10 minutos son indispensables para captar la atención del receptor. El espectador viene de “la prosa de la vida”. Sanchis lanza la pregunta de cómo hacer que el espectador abandone su cotidianeidad para entrar en el espacio de la poesía del teatro.

“Hacer es decir”

Es un ejercicio que nos recuerda a ejercicios tradicionales de improvisación donde hay un narrador que va comentando todo lo que el otro actor va haciendo. Este segundo está mudo. Llega un momento en donde narra de espaldas a él/ella. Se pueden generar situaciones cómicas por la inconexión entre narrado y narrador. Sanchis usa la expresión “estar al acecho del otro” para estar atento o “con escucha”, como se suele decir en improvisación.

Conclusiones

La liberación y el control de la espontaneidad también pueden desarrollarse en la escritura. El dramaturgo puede optar por salirse del convencionalismo de una escritura esquemática a través del entrenamiento de la improvisación que, finalmente, es una técnica que fomenta y aprovecha la espontaneidad. El escritor cuenta con información almacenada, recopilada y reordenada de manera empírica, que termina plasmándose en la historia que cuenta sin ser premeditada. Esta información le da organicidad a sus personajes en forma de acción y no solo de información.

Nuestra imaginación no viene de la nada. Todo es un tejido de referentes personales y culturales recompuestos de distintas maneras. La materialización de la imaginación que se manifiesta en el espectáculo teatral puede ser inteligible para los espectadores porque presenta signos reconocibles para ellos, integrados en su propia cultura. La “originalidad” en un producto artístico parte de la combinación de materiales personales con materiales reconocibles a nivel cultural por parte del receptor; lo que llega a sorprender es su disposición inesperada, sus asociaciones nuevas.

Si un texto es capaz de sugestionar al espectador haciéndole sentir que lo que acontece sobre el escenario surge como producto de su complicidad, al aportar los signos necesarios, su implicación no será solo como espectador sino también como creador. El autor, al disponer un lenguaje que requiere la aportación de signos concretos del público para canalizar un universo escénico, confecciona así mismo un espectador-autor que inventa soluciones dramáticas y narrativas afines a las que tuvo el dramaturgo, pero en tiempo presente. Este tipo de construcción dramática nos lleva a una nueva figura: la dramaturgia del espectador.

En una dramaturgia de la improvisación, el autor no puede encorsetar a sus personajes obligándolos a comportarse de una manera preconcebida, porque el personaje emerge de la configuración de cada representación. Su naturaleza es irrepetible ya que es consecuencia de las variantes que se presentan en el tiempo performativo y en relación con el espectador, imposibles de calcular. Así, el autor se ve movido a dejar hablar a sus

personajes de acuerdo a su naturaleza y sus circunstancias. La fábula, a su vez, tiene un vínculo orgánico con el espectador ya que está generada parcialmente en el presente.

Frecuentemente se nos olvida que los personajes no somos los escritores y que a veces se les ocurren cosas aparentemente absurdas y toman las peores decisiones posibles. Fuera del universo donde habitan los personajes, todos nos percatamos de las posibles consecuencias de sus acciones; todos menos ellos mismos. Pero los seres humanos también somos así en la vida real. Cuando generamos la sensación de esa “ceguera humana” generamos verosimilitud.

La espontaneidad en la dramaturgia de la improvisación -paradójicamente entrenada- es una manera de construir un texto que gane verosimilitud ya que todo lo surgido de él tendrá como fuente algo orgánico y no meramente intelectual. Si incorporamos lo espontáneo como motor de acción en la escritura dramática tal vez la relación del actor y del espectador con la escritura se potencie. Escribir dejando que la escritura espontánea permee hacia los personajes permite a estos últimos establecer relaciones y comportamientos que solo pueden ser completados en el instante, logrando que el texto también se complete a sí mismo.

El texto dramático en una dramaturgia de la improvisación, tal vez debería recuperar algo del espíritu de *canovaccio* de la *Commedia dell'Arte* en el sentido de ser fuente de estímulos y propuesta, estructura para no perderse, y no corsé del hecho escénico. En la *Commedia dell'Arte* vemos que los actores, a mayor información sobre el medio en el que trabajaban, mayor creatividad generaban. Dice Taviani:

La improvisación era una habilidad que derivaba de la práctica, del profesionalismo. No tenía nada que ver con la espontaneidad sino con la velocidad: era una composición veloz. Y también una división de trabajo. Cada actor, si era bueno, podía ocuparse de sí mismo y él mismo escribir los parlamentos de su propio papel en cuadernos o mentalmente. [...] En realidad la idea de que la improvisación sea resultado de la espontaneidad es moderna: de hecho, se remonta al Romanticismo. Hasta el siglo XVII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, academias, cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas e improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era una manera de demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria [1996: 14].

Según las propuestas de Barba y Grotowski estamos interconectados entre culturas y nuestra creatividad está ligada en una línea planetaria. Nuestra imaginación se empieza a reconocer cada vez más global. En la escritura dramática también tenemos la posibilidad de aprovechar que esa imaginación, que es tan personal y tan universal, se enriquezca, siguiendo su naturaleza ecléctica. La fuente somos nosotros mismos reconociéndonos en varios rincones del planeta. La paradoja es generar reglas que estimulen la libertad. La dramaturgia de la improvisación es tan solo una propuesta y su poética puede estar no en la literatura sino en la actuación, o más bien en la imaginación actoral, que es una imaginación escénica.

El improvisador crea en el filo del caos porque sus propuestas siempre están a punto de ser inverosímiles, mantenidas al límite por la complicidad del público, que ve en él la metáfora de su propia vida caminando en una cuerda floja. No hay truco, el improvisador genera la historia con los elementos físicos y narrativos que tiene a mano, todo está de manera visible; nunca se sabe de qué manera saldrá un elemento al rescate o a la debacle.

La incertidumbre, mantiene a los participantes (tanto espectadores como improvisadores) en la frescura del instante y siempre hay espacios para corregir el rumbo en caso de estar a punto de claudicar. El teatro contiene la posibilidad de utilizar herramientas de corrección a través del actor si se mantiene su intención comunicativa con el público.

Bordear el caos es como estar al filo del error, de la torpeza, pero al mismo tiempo es el umbral de la verosimilitud. Cuando vamos al teatro buscamos algo que nos conecte con el actor para verlo como un ser humano posible y cercano -independientemente del grado de realismo o no realismo que maneje la obra-; no solo queremos ver situaciones que hayamos vivido en carne propia o tenido cerca a través de alguien conocido. Nos conectamos con el mundo del personaje cuando se vuelve tan incierto como el nuestro. Este vínculo navega en el lenguaje sumergido que tiene la poesía.

Para conectarnos con la poesía escénica primero solemos introducirnos en ella a través de sus guiños emotivos, cuando nos provoca algo emocional. El teatro es ese mundo ubicado entre el terreno de la experiencia y la reflexión comunitaria. Esa es una de sus diferencias con la literatura.

Muchos textos aparecen muertos al nacer debido a su naturaleza excesivamente cerrada, casi hermética, desvinculada del receptor. Con la dramaturgia de la improvisación buscamos una herramienta que revitalice la poesía teatral durante la misma representación, preparándola desde el texto dramático. La improvisación se gesta en ese espacio limítrofe entre los acontecimientos prefijados y la incertidumbre de lo que pueda pasar.

Podríamos decir que la risa es “la complicidad primigenia” entre personas y parece ser el primer lenguaje que establece comunicación entre improvisador, historia y espectador. Basta un chiste o una parodia para que el auditorio se implique si hay un intérprete eficaz. Desgraciadamente los chistes se agotan y si el espectáculo no se alimenta con matices variados nuestro interés como espectadores se agota también, agoniza; nos alejamos de la poesía si apostamos por la mera carcajada. Hay que conducir al espectador a implicarse en otros registros durante el mismo espectáculo. Vivimos en una época de mestizaje en todos los sentidos; también mestizaje de estilos. Es el código que nuestro público también maneja.

En el juego, como en el ritual, encontramos latente el espíritu humano. El juego no se pierde en el ser humano porque se haga adulto, así como el sentido ritual no se pierde en el ser humano con el transcurrir de la historia; solo se transforma. En ambos (juego y ritual), tenemos la prehistoria de la pedagogía humana, de nuestro humanismo y nuestra sacralidad. Son nuestra forma de aprender cuando somos niños y sigue siéndolo de adultos, aunque escondiéndose en nuevas formas.

El dramaturgo, el actor y el espectador llevan en sí la historia del mundo aun sin racionalizarla. Llevan el juego y el ritual consigo. Con los motores adecuados, el planteamiento de cualquier historia que cuenten, independientemente del estilo estético o género dramático del que se valga, será reconocible y empático al público aunque sea representada al extremo de la verosimilitud. En el mundo de lo espontáneo, cualquier cosa puede pasar y aun así mantenerse creíble. Una recodificación de referentes de la realidad combinados con signos surgidos en la escena, serán convenidos en un nuevo lenguaje común, aceptado por todos para ser el único lenguaje posible en ese tiempo mágico: el lenguaje de lo espontáneo. Nadie del exterior que no haya participado de su proceso de creación podría entender dicho lenguaje.

No creemos que nadie posea el monopolio de la verdad sobre la definición de teatro y de cómo hacerlo y disfrutarlo, y menos aun en los tiempos que corren. Lo que es seguro es que para ser definido como teatro suele contener al menos un elemento: el espectador. Para que ese espectador se pueda sentir implicado se tienen que considerar los motores que lo afectan en el sentido estético y cultural. El teatro se ha debatido durante su historia en cuanto a su obligación por plasmar similitud con la vida, ya sea para representarla, comentarla o parodiarla. Lo que sí ha conservado en el grueso de los públicos de todas las épocas es la necesidad de movernos emocionalmente o intelectualmente –y mejor, combinando razón y emoción-.

En un intento por no tirar el teatro hacia la frivolidad, el autor y toda la miscelánea teatral, a veces intenta recuperar profundidad generando signos “cultos” pero alejados del auditorio, a veces, generando un teatro snob. En algunos círculos se tiene la idea de que en el teatro el público debe “descifrar” lo que ve pero nunca se plantean descifrar en conjunto con él.

Debemos tener en cuenta que las cosas tienen que surgir como consecuencia de la escena y la representación adquiere vida frente al espectador en el instante mismo en el que se produce. Si el teatro tiende a ser un vehículo para educar o impresionar al público, la experiencia teatral le seguirá siendo distante al espectador; lo que verá este caerá la mayoría de las veces en algo pretencioso o incluso un tanto hostil.

El teatro también es reflejo de la sociedad en la que vive. Nuestra generación se aburre con facilidad, siempre va buscando la novedad. En esta búsqueda a veces se conforma con el mero entretenimiento, en lo fácil de la reacción inmediata. El autor pertenece a una sensibilidad colectiva y no puede permanecer ajeno al “gusto”.

La dramaturgia de la improvisación de la que hemos hablado, no busca estructurar un entretenimiento que dé al espectador un producto digerido y fácil de ser entendido - aunque tampoco lo rechaza-. Lo que busca es conectarse con el signo específico de ese público asistente que solo puede ser determinado por el actor durante la representación; busca ese signo que estará vivo solo en ese instante y eso lo convertirá en orgánico a través de asociaciones hechas por actor y espectador durante el espectáculo.

El dramaturgo que construye fluyendo con la improvisación, en lugar de dictar el rumbo exacto de la historia, formará una estructura flexible que para completarse necesita alimentarse de reacciones inesperadas de personajes vivos; su construcción dramática solo puede ser terminada *in situ* por los actores y por el espectador. Se necesita sugestionar a un público para que se vuelva activo e intuya dónde y cuándo debe estimular la historia.

Artaud lucha contra del servilismo del teatro hacia el texto realista, nosotros vemos en la palabra escénica un vehículo que contiene más signos de los que muestra, como la poesía. La palabra puede acercarse a lo “sagrado” cuando es la última consecuencia de lo que pasa detrás de sí misma. Creemos en un texto concebido a partir de la palabra, que incluya en su concepción un nivel de incertidumbre que permita la comunión actor-espectador para ser finalizado, cerrando el circuito de comunicación de forma cooperativa y convenida en el instante. Buscamos el paradigma de un texto-umbral que nutra de semánticas posibles a cada universo escénico, que no las imponga pero que las dirija. Dice Derrida que, “La palabra es el cadáver del habla psíquica y es necesario recuperar, con el lenguaje de la misma, “el habla anterior a las palabras” [1998: 53].

Como autores de teatro la palabra debería proponerse como un impulso accionante; hablar, casi como una manifestación de una acción no pensada, el síntoma último de una convulsión. Así, los personajes y sus circunstancias serían detonados espontáneamente a partir de sus caracteres. Los escritores, en equipo con actores y público, establecerían las situaciones que activarían sus universos, detonándolos a través de estímulos performativos —es decir, surgidos durante la representación y que incluyan la extraescena-.

Los dramaturgos, a diferencia de público y actores, saben de antemano algunas cosas que activaron lo que después se llamará *personaje*, porque su génesis está en sus tinteros. Ellos son los que pueden lanzarlos al escenario en su primera crisis o conflicto; lanzarlos a descubrir el espacio y, a los espectadores. El dramaturgo toma el primer turno en el diálogo con lo que pase en escena. Cada reacción a sus propuestas delata y da más elementos para seguir estimulando el esbozo del universo autoral. Llevamos varias décadas centrando al personaje en las *circunstancias dadas* siendo que la *situación* es la que detona su interior. Una vez establecidos los motores de una historia, los dramaturgos de la improvisación estarían entrenados en construir sin razonar —como los actores-, en escuchar

a los personajes y al mundo que han creado con ellos, obedeciendo a la situación y a la personalidad, a los actores y al espacio que habitan. El escritor así, sería un invitado más y no el anfitrión; esto le daría más posibilidades de disfrutar la fiesta.

Anexos

REGLAMENTO DEL *MATCH DE IMPRO*

Composición de los equipos

El juego consiste en el enfrentamiento de dos equipos compuestos por seis jugadores improvisadores (tres mujeres / tres hombres) y un entrenador. Un árbitro y sus dos asistentes controlarán que el juego se desarrolle según las reglas.

Área de juego

El jugador no podrá salir del área de juego (la pista de patinaje) en toda la duración de la improvisación.

Duración del partido

Cada partida tiene una duración de 90 minutos, es decir tres períodos de 30 minutos. Está previsto un descanso de 10 minutos entre cada uno de los períodos.

Cronometraje

Durante cada período de 30 minutos, no se detiene el tiempo (cronometrado) aunque se detenga el juego.

Sirena

Una sirena anuncia el final de cada período y el final de la partida.

Naturaleza de las improvisaciones

Las improvisaciones son de dos órdenes:

Comparada: Cada equipo, por turno, tiene que improvisar sobre el mismo tema. El equipo designado al azar, por el color del tejo, puede elegir empezar o no. No estará permitido ningún tipo de comunicación en el banco durante la improvisación del otro equipo. En caso de infracción, se multará al equipo en falta por medio de un pañuelo que mostrarán los asistentes del árbitro.

Mixta: Uno o varios de los jugadores de dos equipos tienen que improvisar juntos sobre el mismo tema.

Desarrollo de cada improvisación

Anuncio del tema:

El árbitro saca una tarjeta al azar y lee en voz alta:

- Naturaleza de la improvisación (comparada o mixta).
- Título de la improvisación.
- Número de jugadores.
- Categoría de la improvisación.
- Duración de la improvisación.

Concertación

Los jugadores y el entrenador tienen veinte segundos para ponerse de acuerdo y ubicarse en la pista. El árbitro señala el comienzo de la improvisación con un silbato. En caso de una improvisación comparada, el tejo se arroja después de la concertación de veinte segundos.

Marca de un punto

La improvisación termina, cada espectador señala el equipo ganador de la improvisación mostrando su pancarta de voto con el color del equipo de su elección. En caso de un veredicto nulo (igualdad en el recuento de los votos), no se inscribe ningún punto.

Improvisación inconclusa en el final del período

Si al final del primer y segundo período la improvisación no está terminada, se retoma al principio del período siguiente en el mismo punto donde se había cortado (misma (s) posición (es) y textos).

Si quedan menos de dos minutos en una improvisación el maestro de ceremonia señala, con un cartón blanco, que la improvisación debe terminarse aunque se haya agotado el tiempo del período.

Al final del tercer período, el tiempo mínimo acordado a la última improvisación -si es que no puede ser actuada en el tiempo restante- es de treinta segundos. El maestro de

ceremonia señala con un cartón blanco que el tiempo del período se agotó hasta que se agota el tiempo suplementario. Después de los treinta segundos reglamentarios, la sirena marca el final de la improvisación y se pide el voto.

Medio-tiempo del tercer período

Durante los quince últimos minutos del tercer período, los temas son elegidos de un recipiente especial que solo contiene improvisaciones mixtas que no excedan los ocho minutos. En el tercer período, si se llegase al final del tiempo reglamentario con una improvisación comparada, esta se desarrollará hasta agotar su propio tiempo.

Empate

Llegado el caso de un empate al final del tiempo reglamentario de 90 minutos, se hará una improvisación suplementaria, después de una pausa de sesenta segundos. Para este período de sobre tiempo, la duración de las improvisaciones no tendrá que exceder los cinco minutos (las mixtas) y los tres minutos (las comparadas). Si sigue habiendo empate en el recuento de votos, se decretará la nulidad del *match* y agregará un punto en la clasificación de cada uno de los equipos. En caso de empate en eliminatorias, el juego se prolongará en períodos suplementarios hasta que se anote un punto.

Penalizaciones

El árbitro es el dueño absoluto del juego. En todo momento puede imponer una penalización a un jugador o a un equipo por una infracción que moleste el desarrollo de la actuación y de la partida. Durante la improvisación, el árbitro señala una infracción por medio de un silbido. La penalización es anunciada antes del voto de la improvisación.

Puntos de penalización

El equipo penalizado recibe uno o dos puntos de penalización según la naturaleza de la ofensa (menor o mayor). Una penalización mayor es una infracción que destruye el juego, mientras que una penalización menor puede ser un olvido, una torpeza, un retraso, etc.

La acumulación de tres puntos de penalización (total acumulado cronológicamente por los jugadores o su equipo) equivale automáticamente a un punto para el equipo

contrario. En tiempo suplementario, la acumulación de tres puntos de penalización por un equipo pone inmediatamente (desde el momento en que es señalada la infracción) fin a la improvisación en curso y da la victoria al equipo contrario.

Expulsión

Todo jugador que haya cosechado dos penalizaciones durante la misma partida es expulsado del juego hasta el final y tiene que retirarse al vestuario. Su expulsión borra los dos puntos de penalización de esas faltas, si es que no ha sido ya contabilizados. Los puntos de penalización de todas las faltas subsiguientes, de ese jugador, son computadas en los antecedentes del equipo. Si por la ausencia de un jugador el equipo no puede cumplir con las exigencias de la tarjeta de improvisación, el otro equipo gana la improvisación, por defecto.

Demanda de explicación

Solo el capitán del equipo tiene derecho a pedir explicaciones al árbitro. Toda discusión con este último tiene que desarrollarse en el centro del área de juego. Si se expulsara al capitán, este será reemplazado por su asistente.

Clasificación. Calendario regular:

Cada victoria vale dos puntos en la clasificación general. En caso de empate en la clasificación al final del calendario regular, el ganador de los equipos en cuestión de los *matches* disputados en la temporada obtiene la primacía. Si el empate no puede quebrarse por este principio, la diferencia entre los puntos a favor y los puntos en contra, en el total de la temporada, determinará un ganador. Como último recurso se resolverá según los antecedentes del equipo (teniendo en cuenta el capítulo de las penalizaciones).

Protesta

Para que una protesta sea válida, tiene que ser señalada a los oficiales, durante el *match*, antes de la primera sirena que anuncia el final de las ceremonias de cierre.

PUNTOS PRINCIPALES DE LOS EJERCICIOS DE VIOLA SPOLIN

He aquí una lista de los puntos más importantes que debería contemplar el profesor que enseña esta técnica [Spolin, 1999: 36-46]

- Do not rush students-actors. Some students particularly need to feel unhurried.
- Interpretation and assumption keep the player from direct communication. This is why we say *show*, don't *tell* [...] Showing means direct contact and direct communication. It does not mean passively pointing to something.
- Repeat problems at different points in the work, to see how student-actors handle early work differently. Also, this is important when relationships with the environment become fuzzy and detail is lost.
- How we doing something is the *process of doing* (Right now!)
- [...] The solving of the problem is the scene's life force. Continuing a scene after the problem is solved is *cerebration* instead of *process*.
- A group of individuals who act, agree, and share together create strength and release knowledge surpassing the contribution of any single member. This includes teacher and group leader.
- If during workshop sessions students become restless and static in their work, it is a danger sign. Refreshment and a new focus are needed.
- Be flexible. Alter your plans on a moment's notice if it is advisable to do so [...]
- When the audience is restless, uninterested, the actors are responsible for this.
- The heart of improvisation is transformation.
- Avoid giving examples. While they are sometimes helpful, the reverse is more often true, for the student is bound to give back what has already been experienced.
- If the environment in the workshop is joyous and free of authoritarianism, everyone will play and become as a Young children.
- The teacher-director must be careful to always stay with the focus. The tendency to discuss character, scene, etc. critically and psychologically is often difficult to

stop. The focus keeps both the teacher and the student from wandering too far afield.

- No outside device is to be used during the play. All stage action must come out of what is actually happening on stage. If actors invent outside device to create change this is avoidance of relation and the problem itself.
- Act, don't react. This includes the teacher and group leader as well. To react is protective and constitutes withdrawal from the environment. Since we are seeking to reach out, a player must act upon environment, which in turn acts upon a player, catalytic action thus creating interaction that makes process and change (building a scene) possible.
- The players must help each other "make do" with what is a hand if they are to truly improvise.
- Stage life comes to the player by giving life to the object. Giving life to the object prevents the player from mirroring himself.
- Invention is not the same as spontaneity. A person may be most inventive without been spontaneous. The explosion does not take place when invention is merely cerebral and therefore only a part or abstraction of our total selves.
- Allow students to find their own material.
- Self-discovery is the foundation of this way of working.
- Do not be impatient.
- Always work to achieve the universal selection, the essence understood by all who see it.
- Imagination belongs to the intellect. When we ask someone to *see* we are placing them in an objective situation where reaching out into the environment can take place, in which further awareness is possible.
- Tension should be a natural part of the activity between players without every scene ending in a conflict to make something happen [...] A rope between players might set up opposite goals (conflict) in a tug-of-war [...] Tension and release are implicit in problem-solving.

- For improvisational theater, a player must always see and direct all action to fellow players and not to the character being played [...] players can help each other out... the other can pull him or her back into the scene (game).
- No one can play a game unless intent both on the object and the fellow player.
- Improvising in itself is not a system of training. It is one of the results of the training. Natural unrehearsed speech and response to a dramatic situation are only a part of the total training. When “improvising” becomes an end in itself, it can kill spontaneity while foresting cleverness [...] The more gifted and clever the players, the more difficult it is to discover this.
- An audience is neither refreshed nor entertained when not included as part of the playing.
- A fixed attitude is a close door.
- When urgency (anxiety) appears, find the focus and hang on. It is the tail of the comet.
- Improvisation is not Exchange of information between players; it is communion.
- On stage, one’s *taking* is the other’s *giving*.
- No one knows the outcome of a game until one plays it.
- Without the other player, there is no game. We cannot play tag, if there is no one to tag us.

CLASIFICACIONES DE RICHARD SHECHNER EN CUANTO A LAS INTERACCIONES CULTURALES [2002: 252]

- Teatro Intercultural: genera un teatro híbrido en el cual casi no se pueden distinguir las líneas de una cultura y otra.
- Teatro Multicultural: participación de diversos bloques de culturas que conviven pero cada fragmento de ese teatro muestra su idiosincrasia. Se actúa para un público mixto, de diferentes culturas relacionadas con las culturas del espectáculo.
- Collage Cultural (lo que hace Robert Wilson): lo intercultural se convierte en un inesperado encuentro de material que había sido reprimido o denigrado por el poder.
- Teatro Sincrético: La reinterpretación creativa de material de origen heterogéneo.
- Teatro Poscolonial: Toma elementos de la cultura colonial y los rehace desde la perspectiva indígena.
- Teatro del Cuarto Mundo: Es un tipo de teatro desarrollado por directores y autores que pertenecen a culturas precolonizadas, que son minoría. En síntesis, directores y autores autóctonos de etnias precoloniales.

Bibliografía

ABELLÁN, JOAN (2002): *Els Joglars Espais*, Barcelona, Institut del Teatre.

ALEMÁN, MATEO (2005): *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra.

ARISTÓTELES: *Poética*, México, UNAM, 1946.

ARTAUD, ANTONIN (1938): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1999.

BARBA, EUGENIO Y NICOLÁS SAVARESE (1988): *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. México, Escenología.

BARBA, EUGENIO (2008): *La conquista de la diferencia*, Lima, Perú, Editorial San Marcos.

BARBA, EUGENIO (2001): “Las fronteras del teatro”, *Tercer milenio-II*, Escuela superior de Arte Dramático de Málaga, Cuadernos de Estudios teatrales-18/2001.

BÉHAR, HENRI (1971): *Sobre el teatro dadá y surrealista*, España, Barral.

BENTLEY, ERIC (1982): *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.

BOAL, AUGUSTO (1974): *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

BOAL, AUGUSTO (1975): *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, Argentina, Ediciones Crisis.

BOUZA, FERNANDO (1991): *Locos enanos y hombres de placer*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

BRECHT, BERTOLT (1963): *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970-1976.

BRETON, ANDRÉ (1924): *Primer manifiesto surrealista*. Libro electrónicos en: www.edu.mec.gub.uy/.../Breton,%20Andre%20%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf

BROOK, PETER (1968): *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2002.

CAPRA, FRITJOF (2000): *El tao de la física*, Málaga, Editorial Sirio. Libro electrónico en: <http://4grandesverdades.files.wordpress.com/2009/12/capra-fritjof-el- tao-de-la-fisica.pdf>

CEBALLOS, EDGAR (1992): *Principios de dirección escénica*, México, Escenología.

COPEAU, JACQUES (1974): *Hay que rehacerlo todo*, Madrid, Asociación de Directores de España, 2002.

DERRIDA, JACQUES (1967): *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, trad. Javier Huerta, Barcelona, Anthropos, 1989.

DUBATTI, JORGE (2009): *Concepciones de teatro: poéticas y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.

DUVIGNAUD, JEAN (1980): *Sociología del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, UMBERTO (1981): *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen.

ECO, UMBERTO (1962): *Obra abierta*, Barcelona, Planeta–Agostini, 1992. Libro electrónico:

http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf

ELAM, KEIR (1993): *The Semiotics of the Theatre and Drama*, London, Routledge.

GIES, DAVID (2008): *Teatro de magia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Libro electrónico en:

<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/teatrodemagia/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion>

GROTOWSKI, JERSZY (1974): *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.

HODGSON, J. RICHARDS (1974): *La improvisación en la vida y en el drama* Argentina, Ed. Fundamentos.

HUERTA CALVO, JAVIER (1985-1986) “*Stultifera et Festiva Navis* (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)”, *Nueva Revista de Filología Española*, México, XXXIV, citado en la nota 20 del bautismo de graciosos (1985-1986): 691-722.

JAKOBSON, ROMAN (1992): *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica.

JOHNSTONE, KEITH (1990): *Impro: Improvisación y el teatro*, Chile, Cuatro Vientos.

KANTOR, TADEUSZ (1993): *A journey through other spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, USA, University of California Press.

KIRBY, MICHAEL (1965): *Happenings*, Nueva York, Dutton.

MENENDEZ PIDAL, RAMÓN (1956): *Poesía juglaresca y juglares. Origen de las literaturas románicas*. España, Espasa-Calpe, 1991.

LEHMANN, HANS-THIES (2013): *Teatro Posdramático*, Murcia, CENDEAC.

LIMA E MUNIZ, MARIANA DE (2004): *La improvisación como espectáculo: principales técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá.

MASSIP, FRANCESC (1992): *El teatro medieval: cuerpo de histrión, voz de la divinidad*. Barcelona, Montesinos.

MORENO, JACOB LEVY (1977): *El teatro de la espontaneidad*, Buenos Aires, Ed. Vancu.

NICOLL, ALLARDYCE (1977): *El mundo de Arlequín, Estudio crítico de la Commedia dell'Arte*, Barcelona, Barral Editores.

PAVIS, PATRICE (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia estética y semiología*, Buenos Aires, Paidós.

PIETRINI, SANDRA (2011): *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni Editores.

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2013): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora.

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2010): *Textículos*, México, Paso de Gato.

SHANNON, CLAUDE E. (1948): "Mathematical theory of communication", *The Bell System Technical Journal* (American Telephone and Telegraph Co.), julio-octubre, USA pp. 379-423, 623-656.

SCHECHNER, RICHARD (2002): *Performance studies*, USA, Routledge.

SCHECHNER, RICHARD (2007): *Performance theory*, New York, Routledge.

SPOLIN, VIOLA (1963): *Improvisation for the theater*, USA, Northwestern University Press, 1999.

TAVIANI, FERDINANDO (1996-1997): "Once puntos para entender la improvisación en la *Commedia dell'Arte*". *Máscara*. Ene. 1996-1997. México, Editorial Escenología.

VIO, KOLDOBIKA (1996): *Explorando el match de improvisación*, Ciudad Real, Ñaque Editora.

WRIGHT, EDWARD (1992): *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica.

TZARA, TRISTAN (1946): *El corazón a gas*, en:

http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fniusleter.com.ar%2Fbiblioteca%2FTristanTzaraElcorazonagas.doc&ei=RNzEUM26CYLRhAeOsoCQBA&usg=AFQjCNEU4Tc7pqqTF0EfILOUH3Xc8zL2aw&sig2=5r4gDW7PRJs_YyECkGx8uA