



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MÉXICO**



FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***“LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO EN EL MODELO TEATRAL DE JERZY
GROTOWSKI”***

ENSAYO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

SILVIA YAEL MÁRQUEZ RAMÍREZ

DIRECTOR:

DR. JUAN CARLOS AYALA PERDOMO

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO

SEPTIEMBRE 2014

DEDICATORIAS

A mis padres,
por su apoyo incondicional cada día de mi vida.

A mi familia,
por ayudarme a ser mejor y demostrarme su cariño cotidianamente.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. Respuesta ante el desencanto. El arte escénico de Jerzy Grotowski	7
I.I Las letras del pobre, el creador. Justificación del estudio teatral	
I.II Historias de trasgresiones y vanguardias. El teatro polaco	
I.III Los ideales del metodista. Procesos y terminología del teatro de Grotowski	
I.III.I Lo catártico en Grotowski	
I.III.II El texto dramático en Grotowski	
I. IV El ritual en escena	
CAPÍTULO II. Decodificando la teatralidad	31
II.I Semiótica teatral. ¿Qué y para qué?	
II.II Signo teatral	
II.III Texto y relato	
II. IV La Representación	
II.IV.I Personajes y actores	
II.IV.II El espacio escénico	
II.IV.III El tiempo en escena	
CAPÍTULO III. La construcción del sentido en Grotowski	63
III.I El sentido en el modelo teatral de Grotowski	
III.II Tratamiento del texto.	
III.III Montaje. Análisis de la obra teatral	
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	81

INTRODUCCIÓN

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana y al hacerse habla y grita, llora y se desespera, el teatro necesita que los personajes aparezcan en escena, lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre...”

Federico García Lorca

Lejos de quedarse en el esquema básico, guiado por tres esferas llenas de significado: emisor-mensaje-receptor, la comunicación se compone de una serie de elementos que han sido abordados desde las ciencias sociales, y en los últimos estudios, también desde las naturales.

Los procesos comunicativos se abren para ser partícipes de un festín simbólico en el campo de la psicología, la lingüística, semiología, sociología, el arte, etcétera. Hay quien afirma que todo es comunicación y que nada puede escaparse de dicho mecanismo humano.

Los procesos comunicativos inherentes a la capacidad humana de raciocinio, han encontrado en la creación artística terreno fértil para que las estructuras sociales se entretujan y produzcan formas de interacción que sobrepasan tiempo y espacio.

El hombre, entre sus múltiples procesos mentales, encuentra en la comunicación la manera propicia para abandonar ese mundo ideal (que refiere a conceptos) para plasmar lo que ronda por su mente en algo más tangible, como parte final del proceso conceptual y continuación del proceso comunicacional. En este momento cabe mencionar que la comunicación trabaja con ideas, pues ellas son la fuente primordial, el origen de los actos.

La expresión artística ha sido resaltada como, quizás, la más bella representación de lo que el ser humano ha logrado hacer de una manera intrapersonal en un intento por explorar el “yo” como punto de partida de las estructuras humanas más complejas, para así, llegar al exterior, al mundo en donde el creador encuentra la puerta abierta para generar procesos y vínculos comunicacionales que se sumergen en la visión compleja de una vida cotidiana llevada al extremo y que por supuesto, exigen un estudio aparte.

El teatro como uno de los pilares de las Bellas Artes, ofrece encuentros, diálogos y enlaces entre múltiples elementos comunicativos ya que “ocurre con el teatro lo que con otras formas de arte: la riqueza de los signos, la extensión y la complejidad de los sistemas que forman, desborda ilimitadamente la intención primera de comunicar” (UBERSFELD, 1998:10).

Este estudio surge de la inquietud sobre la construcción de un modelo, un entramado simbólico, surgido en un tiempo y espacio específicos.

Debido al lugar esencial que tiene el teatro dentro del mundo del arte, (y éste a su vez el lugar que ocupa en la vida del ser humano), es necesario plantearse ¿cómo el texto y la representación se conjugan para responder a las necesidades de una sociedad?

En el presente texto hablaré específicamente de la sociedad polaca de los años sesenta. El modelo es el propuesto por el dramaturgo Jerzy Grotowsky, creador del término “Teatro pobre” –pobre en el sentido material, que se despoja de todo sentido superfluo para concentrarse en el actor-. Para tal tarea tomaré como referencia documentos escritos, conferencias dictadas por Grotowsky, registros fotográficos y videos.

Gracias a estos elementos podré acercarme al pensamiento de un hombre que dejó legado incluso en nuestro país, basta mencionar que visitó México en varias

ocasiones, impartió charlas y talleres; y fue tal su impacto que actualmente existe en la Ciudad de México el Centro de Estudios Teatrales Jerzy Grotowsky.

Como todo modelo que surge en un contexto determinado y específico, las enseñanzas de Grotowsky se diluyeron en el océano de propuestas contemporáneas en el ámbito escénico. Sin embargo, las ideas y enseñanzas del polaco marcaron un parte aguas en la concepción del teatro occidental del Siglo XX.

Según un artículo de Peter Brook publicado en *Flourish*, periódico del Royal Shakespeare Theatre Club en el invierno de 1967, “nadie en el mundo (...) ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y completamente como Grotowsky”.

El método a seguir será un análisis semiótico con base en el modelo de Charles Sanders Peirce, en el que el acceso a los fenómenos se logra por medio de convenciones de signos. Tal modelo de análisis me permitirá establecer correlaciones de sentido en la propuesta teatral de Grotowski.

Recordemos que el papel de la semiótica en conjunción con el trabajo del comunicólogo, es enseñarle a “leer estructuras no-manifiestas que generan la significación de textos” (QUEZADA, 1991:21).

El entramado teórico que se genere del análisis, me permitirá realizar un esbozo de las condiciones del teatro que planteaba Grotowsky, entrar en su mente, compartir con los teóricos y acercarme a las preguntas planteadas a través del arte en una sociedad marcada por la historia.

CAPÍTULO I. Respuesta ante el desencanto: el arte escénico de Grotowski

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma.

Arthur Miller

“Grotowski es único (...) De tal modo que si se tiene interés en descubrir su sentido hay que ir a Polonia. O hacer lo que hicimos nosotros: trajimos a Grotowski aquí”. (BROOK, 1968:5)

Jerzy Grotowski nació el 11 de agosto de 1933 en Rzeszlow, Polonia. De su vida personal poco se sabe, pero la profesional es vasta y compleja. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras los cuales inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia llamada el Teatro “13 Rzedów” (Teatro de las 13 filas), que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó a Wroclaw y el de las 13 filas, cambió el nombre por el “Teatro Laboratorio”, mismo que desapareció en 1984, pero su fundador continuó con la enseñanza y el trabajo experimental. Finalmente, contando con 66 años falleció en enero de 1999 en su casa de Pontedera, en la toscana italiana.

En una entrevista que le realizó la escritora mexicana Margo Glantz (1968:13) Grotowski relata que “durante el periodo de represión –en Polonia-, especialmente en el siglo pasado o durante la guerra contra los nazis, la literatura romántica se fusionó en Polonia como sedimento de la vida nacional (...) mi país ha estado colocado durante siglos en el camino de encuentro de oriente y occidente, Polonia es al mismo tiempo Europa oriental totalmente y también totalmente Europa occidental”.

Es así como se contextualiza a un hombre de gestos y signos que lucha por “arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente”. (GROTOWSKI, 1968:215)

Por otro lado, Jerzy Grotowski conceptualiza al teatro en su “Declaración de Principios”, para el uso interno de su Laboratorio Teatral. En él, asegura que se ve al teatro “especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente (...) Así, mediante el choque, mediante el estremecimiento que nos produce abandonar las máscaras y deformaciones, somos capaces, sin esconder nada, de encomendarnos a algo que no podemos definir, pero en donde habitan Eros y Carites”. (GROTOWSKI, 1968: 215)

Las referencias de Grotowski a personajes mitológicos como Eros y Carites, nos permiten comenzar a develar el tipo de pensamiento del polaco.

Según el Diccionario de Mitología Griega y Romana de Pierre Grimal (1979), las Cárites o Gracias, “son divinidades de la belleza (...) Esparcen la alegría en la Naturaleza, en el corazón de los humanos e incluso en el de los dioses”. Por otro lado,

Eros es considerado como un dios nacido a la par de la Tierra y salido directamente del Caos primitivo (...) es una fuerza primordial del mundo”, o en otras palabra, “Eros no es un dios, ni bueno ni malo, ni hermoso ni odioso, sino un gran *daimon*, un mediador entre los hombres y los dioses, un acosador que inculca en los hombres el deseo de lo que les falta: lo bello, lo bueno, la felicidad, la perfección... y finalmente también la inmortalidad. (SUSKIND, 2002:11)

Para Grotowski, el papel del teatro se inserta en ese carácter ritual y mágico, tal como lo veremos a continuación.

I.I Las letras del pobre, el creador. Justificación del estudio teatral

Para entender a Grotowski, no sirve recrearlo, sino sentir de *viva letra* sus palabras. Afortunadamente, lo que tenemos hasta hoy es producto de que “dedicó los últimos años de su vida a investigar el arte del actor gracias al apoyo financiero del Centro para la Investigación y Experimentación Teatral de Pontedera, Italia, de Roberto Bacci y Carla Pollastrelli, quienes tuvieron el mérito de permitirle a Grotowski dedicarse a la investigación pura, sin someterlo a la exigencia de generar resultados rápidos y tangibles” tal y como lo relata Peter Brook, colaborador cercano y estudioso de las técnicas grotowskianas.

De esa manera, contamos en la actualidad con un gran número de ensayos, disertaciones, cartas de respuesta y conferencias dictadas alrededor del mundo, pero también con los testimonios vivos de aquellos que fueron discípulos del dramaturgo, investigador y director teatral como Peter Brook, Eugenio Barba, Franz Marijnen y en México, Édgar Cevallos y Jaime Soriano.

A propósito, en la edición especial de la revista *Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología (no. 11-12) dedicada al personaje de interés en mi investigación, Édgar Cevallos, director de la publicación, asegura que “las propuestas reformadoras de Grotowski desde su aparición despertaron interés y fascinación no sólo entre estudiosos sino en especial entre hacedores de teatro”.

A lo largo de estas páginas se recorrerán la historia y los principios que tejieron el sentido de una forma de expresión como lo es el modelo teatral de Grotowski. Sus técnicas teatrales permanecen aquí y ahora, y están más vivas que nunca.

La idea que describió Augusto Boal en el mensaje del Día Mundial del Teatro 2009, “inconscientemente las relaciones humanas se estructuran de forma teatral”, es similar a la que Grotowski expresó a lo largo de sus disertaciones ante

estudiantes de Teatro de diversas universidades en Estados Unidos. O bien, como continúa Boal, “el uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, la confrontación de ideas y pasiones, todo lo que hacemos en el escenario lo hacemos siempre en nuestras vidas: ¡nosotros somos teatro!”

Los métodos de estudio del texto y el abordaje de la representación, continúan vivos en las técnicas de directores contemporáneos como el italiano Eugenio Barba. Además, el legado de Grotowski se puede constatar en las investigaciones de su trabajo realizadas por el Laboratorio de Artes Escénicas Jerzy Grotowski, que se ubica en la Ciudad de México.

Antes de hablar de las condiciones socioculturales de la época que vio nacer a Grotowski, dejemos que él mismo justifique este estudio:

¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? (...) para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desenterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo (...) en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos.
(GROTOWSKI, 1968:214)

I.II Historias de trasgresiones y vanguardias. El teatro polaco

“Allá voy. Escucho sus voces, sus preguntas sobre el teatro. Vuelvo la cabeza hacia ellas, hacia el teatro. Les hablo de lo que fue, de lo que buscaba en aquella otra vida”.

J. Grotowski

Remontándonos en la historia, encontramos que si mencionamos al teatro polaco, muy probablemente estemos hablando de anécdotas similares a las del teatro en otros países de Europa central.

Filler (1976:12) relata que “los ritos medievales dieron nacimiento al teatro místico (sus comienzos datan del siglo XII)”; posteriormente las actividades teatrales se basaban en los grupos de artistas ambulantes con presentaciones en plazas públicas, hasta que con la llegada del Renacimiento, los espectáculos fueron conducidos a un lugar específico: la sala teatral para diversión de las cortes reales.

En los siglos XVII y XVIII, los mecenas surgieron también en Polonia, donde patrocinaron escenarios privados. “Se presentaban comedias escritas por ellos mismos –los actores- en las que recogían con gran meticulosidad todos los acontecimientos de entonces: los reveses, las alegrías, las costumbres relajadas, etcétera”. (FILLER, 1976:13)

Hasta 1791 la historia continuó prácticamente igual, pero fue precisamente en ese año, específicamente el 3 de mayo, cuando la Constitución aprobada se convirtió en el símbolo del pueblo polaco como uno de los más progresistas de Europa. Como dice José R. Miniño, Cónsul honorario de Polonia en Santo Domingo, “el 3 de mayo de 1791 la Dieta o Parlamento polaco (...) aprobó la Constitución o Ley del Gobierno. Esta fue la segunda ley fundamental escrita en el mundo y la

primera en Europa, desde la antigüedad greco-romana (la primera en el mundo fue la de Estados Unidos de América en 1776)".

Bajo ese contexto, "el teatro profesional polaco empezó a presentar sus obras en la lengua materna desde 1795 (...). Vemos, pues, que el desarrollo del teatro polaco fue similar al registrado por los teatros de los países vecinos, pero al mismo tiempo podemos observar que el teatro polaco empezó a impregnarse de contenidos específicamente polacos". (FILLER, 1976:14)

Los años que siguieron se vieron plagados de representaciones socio-políticas que hablaban sobre la necesidad de integración ante la entrada de costumbres extranjeras y por lo tanto exacerbaban el patriotismo.

Hacia el siglo XIX, la corriente romántica también llegó a los escritores polacos que "crearon dramas en verso que rebasaban los marcos tradicionales del teatro con su intensa expresión y libre forma". (FILLER, 1976:16)

La mayoría de las cosas que se escribían para teatro no llegaban a representarse, hasta que casi medio siglo después, Józef Kotarbinski comenzó a llevar a escena los dramas románticos polacos que se habían considerado como poco teatrales.

En el contexto occidental, a partir de 1850 surgen dos tendencias artísticas (y que por ende impactan al teatro): el Realismo y el Naturalismo. El primero pretendía "dar una importancia a la realidad objetiva", mientras que el Naturalismo considera a "la naturaleza como el único y absoluto principio de lo real", por lo que fue una reacción al teatro realista cuyas piezas reflejaban un mundo burgués convencional, sin profundizar en las personas ni en los verdaderos problemas de la vida. (HERRERAS, 1996:22)

Como sucedió con toda Europa, el periodo de 1918 a 1939, el de entreguerras, llegó al fenómeno artístico y en lo que nos interesa, al teatral, repercutiendo en el fondo y la forma de hacer teatro. De esa manera la tendencia fue la “eliminación de estilos amanerados en los actores y la propagación del realismo, de la verdad y la sencillez”. (FILLER, 1976:27)

Karina Mauro en el *Informe I. El sistema Stanislavski* (2008), afirma que el contexto mundial de esa época estaba “dominado por el espíritu científico positivista, la noción aristotélica, cuya lectura fue el origen de diversas formas de teatro incluso contradictorias a lo largo de la historia, fue interpretada esta vez como la reproducción de la realidad en sus mínimos detalles, cual si el escenario fuera una fotografía de lo real. Es así como el Realismo evolucionó hacia el Naturalismo”.

Los cuestionamientos hacia el Naturalismo (por reproducir los aspectos superficiales de la realidad) propiciaron que un Realismo posterior generara “una hipótesis respecto de las características profundas de la realidad, las causas y consecuencias de las cosas y no se detuviera en una supuesta copia irremediabilmente falseada”. (MAURO, 2008)

Hasta el año de 1939, Polonia pudo mantenerse como una república libre, pero en ese año, a inicios de septiembre, Alemania invadió Polonia, mientras que Rusia también ocupaba territorio polaco. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, con el triunfo los países aliados, Polonia quedó liberada de Alemania, pero siguió sometida a Rusia, y aunque con el carácter de república independiente, fue regida desde entonces por gobiernos de tipo soviético y modificada su extensión por el aumento de territorios obtenidos de Alemania y la pérdida de territorios cedidos a Rusia y Lituania. (NUEVA ENCICLOPEDIA TEMÁTICA, 1981:457)

Como lo relata Piotr Gruszczynski, en su ensayo *Los años noventa en el teatro experimental polaco* (2001), la situación del teatro vanguardista en el país europeo no fue fácil.

Uno de los dramas polacos más ilustres, 'Wesele' (La boda, 1901) de Stanislaw Wyspianski empieza con las palabras: *¿y qué hay de nuevo en política, señor?*. Los polacos nos miramos en él como en un espejo cuando nos preguntamos por nuestra condición nacional y espiritual. Hasta el año 1989 el teatro polaco fue frecuentemente lugar de resistencia, de lucha por la identidad nacional y libertad de espíritu. (GRUSZCZYNSKI, 2001)

En el mismo texto, se observa que el teatro polaco quedó desorientado cuando se accedió a la libertad con la caída del régimen.

Perdió su privilegiada posición de un lugar donde directamente, o con un complicado lenguaje de símbolos y alusiones, se decía la verdad y se incitaba a la lucha contra la censura (...) La verdad estaba ya, por lo menos aparentemente, en la calle y nadie esperaba del teatro que cumpliera una misión política. (GRUSZCZYNSKI, 2001)

Por otro lado con la entrada del sistema de libre mercado a Polonia, además de la democracia, el teatro tuvo que jugar con las reglas del mercado. Recordemos que Polonia estaba sumida en la tradición del mecenazgo estatal y la intervención casi nula del aporte privado.

Con este panorama, Gruszczynski asegura que "surgió una apremiante necesidad de redefinir el lugar y el papel del teatro además de fijar nuevos objetivos para volver a atraer al público a las salas".

Con la historia a cuestas, los trabajadores del teatro de vanguardia, buscaron llevar a la escena polaca lo visto en otros países. Esto ocasionó contrastes y nuevas formas de interactuar con las corrientes estéticas y teatrales.

Los tres nombres que más se aproximaron a este ideal fueron los de Jerzy Grotowski, Józef Szajna y Tadeusz Kantor. Pero vayamos por partes. Józef Szajna fue un dramaturgo y director de teatro, pero también artista visual que desarrolló parte de su obra creativa cuando estuvo preso en los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald, durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, Tadeusz Kantor se interesó en el arte de vanguardia por lo que montó todo tipo de *happenings* y piezas experimentales.

“De los tres artistas enumerados, sólo uno tiene estudios teatrales –Grotowski-. Los otros dos son pintores. Esta diferencia en los puntos de partida les impuso visiones distintas (...). Las corrientes que impulsan son controvertibles al igual que sus búsquedas, pero es evidente que esas características no son más que rasgos provechosos para el desarrollo del teatro, y sobre todo del teatro polaco que es, indiscutiblemente, el terreno fundamental de sus experimentos”. (FILLER, 1976: 64)

Debido al peso de las propuestas y estudios enfocados a la escena, Grotowski logró impactar el ámbito teatral, no sólo polaco, sino mundial.

Recordemos que Stanislavski:

“desarrolló un sistema que intentaba formar intérpretes con un profundo conocimiento y control de su instrumento psíquico, para lograr una expresión lo más ‘verdadera’ posible. Por medio del autoconocimiento interno, el actor canalizará libre, consciente y creativamente sus emociones sobre la escena. Tanta deberá ser su habilidad, que el espectador ‘olvidará’ que está viendo teatro y

participará de esa acción de naturalidad inusitada”. (PRIETO, 1992:45)

Poco después, al inicio de la década de los sesenta, “aparecieron nuevas alternativas en la búsqueda de un entendimiento interhumano. En esta década, por primera vez, se dejaron escuchar las voces, y se dejaron ver los montajes, de Jerzy Grotowski (n. 1933), Eugenio Barba (n. 1936), Peter Brook (n. 1925) y Richard Shechner (n. 1934), todos representantes del ‘teatro del encuentro’ que, hasta la fecha, se revisa y transforma constantemente, tanto en Europa como en América. Hoy, como nunca antes, se hace un teatro que repercute directamente sobre la manera de percibir y de comunicarnos con nuestro ser y entorno”. (PRIETO, 1992:47)

De esta manera, “nombres como los de André Antoine, Constantin Stanislavski, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Louis Jouvet, Bertolt Brecht, Harold Clurman, John Howard Lawson, Peter Brook, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, etc., han contribuido de una manera definitiva en el diseño y construcción del universo teatral de nuestro tiempo”. (GAMALIEL, 2001:25)

I.III Los ideales del metodista. Procesos y terminología del teatro de Grotowski

La concepción teatral de Grotowski va más allá del escenario, el público y el actor. Traspasa y superpone los elementos teatrales y los mezcla con los psicológicos, emotivos, comunicacionales e incluso rituales y espirituales.

Basta mencionar diversos textos y referencias que hacen de él estudiosos del tema como Zbigniew Osinski, crítico e investigador polaco, quien escribió “lo que hace Grotowski es una sucesión lógica de su camino creativo: la fase teatral (...) el Teatro participativo, (...) el Teatro de las Fuentes, que abarca las experiencias transculturales, y las expediciones investigativas que (...) realizó en aquellos lugares del globo terrestre donde siguen todavía vivos los ritos arcaicos”.

Este regreso a los ritos está enlazado con su gusto por la tradición y el pasado. Marco de Marinis (1992:80), investigador italiano del teatro de vanguardia, recuerda que en 1967, durante el Congreso Internacional de Jóvenes Escritores en París, Ludwning Flaszen, uno de los principales colaboradores de Grotowski, aseguró que “nuestra actividad puede ser interpretada como una tentativa de restituir los valores arcaicos del teatro”.

De Marinis continúa: “desde luego no es casual que casi todas las obras dirigidas por Grotowski pertenezcan a la dramaturgia polaca del siglo XIX”.

El mismo italiano encontró referencias que abren aún más el panorama. De Marinis (1992:82) asegura que, además del Romanticismo, una de las principales fuentes de Grotowski es Reduta “una institución teatral muy *sui generis* que funcionó con carácter de asociación entre las dos guerras mundiales (...) impregnada de rigor moral y tendencias abiertamente escénicas de Julius Osterwa, Reduta fue al mismo tiempo un teatro y una escuela para actores (...) que vivían con una disciplina casi monástica, cultivando una investigación más ética que técnico-profesional”.

Por otro lado, en 1990, Grotowski dictó una conferencia en la Universidad de California, en la que el polaco distingue la evolución del teatro europeo. La figura de la compañía teatral fue acuñada por Constantin Stanislavski. Antes, en la Europa Central y del Este del Siglo XIX, el modelo era el de las familias de actores. Los periodos de ensayos eran relativamente cortos (dos meses y medio).

Sin embargo, Grotowski asegura que los ensayos “se vuelven más y más someros. ¿Cuál es la razón de esto? La comercialización; las compañías teatrales desaparecen para dar paso a la llamada industria del espectáculo”.

En la lógica del polaco, los actores no pueden llegar a un descubrimiento artístico y personal bajo el esquema monetario, por lo que deben tener el tiempo y el espacio para la búsqueda.

La conjunción de la idea de la “familia de actores” con el regreso al teatro ritual, son el eje en el que se mueve la concepción de la compañía teatral de Grotowski, misma que sufrió varios cambios.

En 1962 fundó el Teatro Laboratorio de las 13 filas, mismo que en 1965 se transformó en el Instituto de Investigaciones sobre los Métodos de Actor- Teatro Laboratorio. En 1970 se cambia el nombre a Instituto del Actor-Teatro Laboratorio. Finalmente en 1975 se consolida como el Teatr Laboratorium que continuaría así hasta el año de su clausura en 1984.

Hay cuatro periodos o estaciones en el quehacer teatral de Grotowski, incluyendo el Teatr Laboratorium, como veremos a continuación.

Primer periodo (1957-1961). Se le denomina el Teatro de la Representación. En él Grotowski explota las experiencias teatrales y culturales que le aportaron los estudios de Stanislavski y Meyerhold, así como el teatro

oriental. Algunas de las ideas en este periodo son: la autonomía del teatro con respecto al texto, el actor como protagonista y la importancia del espectador.

Segundo periodo (1962 a 1969). Es el momento en el que Grotowski recibe la aceptación internacional y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo.

Tercer periodo (1970 a 1979). Se le conoce como el Para-teatro. Comienza luego de una estancia de Grotowski en la India en la que descubre que no preparará más espectáculos y se dedicará a la investigación, sobre todo las que se refieren a la intercomunicación.

Cuarto periodo (1980 a 1984). Es el momento en el que Grotowski regresa a sus intereses antropológicos, históricos y religiosos. En esta etapa, las investigaciones apuntan a la dirección e investigación del actor, principalmente a las conductas del hombre que le permiten tener una relación estrecha con sus propias raíces. Es así que comienza la visión ritual de Grotowski, quien asegura que el teatro es una técnica para regresar al origen, tal como los rituales de trance, los métodos de oración y meditación.

En este sentido, para Grotowski,

“la representación es un acto ritual, en el cual el público queda implicado directamente (...) Grotowsky piensa que debe abandonarse la idea de *teatro total* –propuesto por Walter Gropius- y que lo que hay que hacer, en vez de añadir elementos, es suprimirlos para que el hecho teatral alcance su pureza. Dice, que el teatro puede existir sin luz, sin música, sin vestuario, sin decorados, sin texto, pero no sin actor. Establece así, los principios del *teatro pobre*, convirtiendo al actor en el eje del espectáculo”. (BROOK, 1994: 7)

A estas alturas, queda parcialmente develado el proceso de Grotowski, sin embargo, lo mostraré desde diversas vertientes.

Primero, el teatro para Grotowski no es ni un escape ni un refugio, sino una forma de vida, un camino para descubrir la vida. (BROOK, 1967)

El punto central, como ya quedó descrito en la cita de Peter Brook, es el actor. El propio Teatr Laboratorium se fundamenta en considerar que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor. (GROTOWSKI, 1965)

El propio Grotowski en su modelo teatral dispone que el suyo no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la madurez del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad. (GROTOWSKI, 1965)

Este “desnudar al actor”, se basa en una técnica del trance o lo que Jerzy denomina “transiluminación”. Este proceso se describe como un desvanecimiento del cuerpo, por lo que el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.

Antes de pasar al papel del espectador, sigamos con la preparación del actor.

Como expuse anteriormente, el desenvolvimiento histórico de la metodología de Grotowski se enlaza con sus vivencias. En sus últimas investigaciones, va más allá en el concepto de “transiluminación”.

En una conferencia dictada en la Brooklyn Academy de Nueva York el 22 de febrero de 1980, el polaco afirma que “cada acción física –del actor- está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el *partner*. No en el sentido del *partner* de la representación, sino en el sentido de otra existencia humana”.

El entrenamiento del actor para llegar a estos niveles se desarrolló un complejo mecanismo que se llevaba a cabo en lugares específicos, una suerte de “campamentos” en los que Grotowski dirigía el entrenamiento físico, psicológico y espiritual del actor.

Jaime Soriano relata esa experiencia. En 1985, Jerzy Grotowski abrió una sesión de trabajo en Italia, específicamente en Montecastello. A ella asistió Jaime Soriano, quien relata que se incluían trabajos físicos (carreras por el bosque, movimientos marciales, ejercicios de resistencia y elasticidad, etcétera) una hora y media todos los días, pero además se incluyeron ejercicios de desarrollo artístico.

Soriano distingue varios momentos:

1. Trabajo corporal.
2. Trabajo individual y de grupo.
3. Atención a las variaciones de tiempo y espacio.
4. Cruzar los umbrales en aspectos como cansancio, habilidades, capacidad de respuesta. En este punto Grotowski agrega que el actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de superar los impedimentos personales. (GROTOWSKI, 1970)

Grotowski lo expresa más profundamente en 1979 ante becarios de varios países que asistieron a su Teatr Laboratorium. Asegura que en el teatro oriental “existe una especie de alfabeto de signos que son signos del cuerpo”, de ahí que el entrenamiento del actor “es una labor diaria, durante la cual se *entrenan los signos*”.

Esta definición sirve para distinguir la contraposición que hace con el modelo del teatro convencional en el que “no se pierde ningún detalle casi microscópico y finalmente da la impresión de algo expresivo, lo que en la vida existe por sí mismo (...) se imita la superficie de las cosas y se evita toda dificultad que encierra el

fondo (...) el cuerpo no es liberado. El cuerpo está *amaestrado*". (GROTOWSKI, 1979:8)

Por otro lado, Anne Ubersfeld (1998:79) asegura que el "actor es un paquete de elementos diferenciales (...) se define, pues, por un cierto número de rasgos característicos".

Un elemento más: el espectador.

Peter Brook (1967:7) asegura que el objetivo del teatro grotowskiano "no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación del tipo de la isabelina que ligue lo privado con lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico".

En este sentido, el público debe estar envuelto en la mística de la representación para lograr el vínculo comunicativo con el actor. Esta relación sólo puede darse a través de "la construcción de la forma, la expresión de los signos". (GROTOWSKI, 1965:11)

Y continúa: "un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados (...) la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva". (GROTOWSKI, 1965:12)

Simplemente, como lo describe Ubersfeld (1998:5), el teatro es un "arte intelectual y difícil que sólo encuentra su acabamiento en el instante preciso en que el espectador plural se convierte no en muchedumbre, sino en público".

De esta manera se define al teatro en un ámbito más complejo, al exigir "una participación... física y psíquica del espectador. Por mostrar –mejor que cualquier otro arte- de qué modo el psiquismo individual se enriquece con la relación colectiva, el teatro se nos presenta como un arte privilegiado de una importancia capital... El teatro, psicodrama revelador de las relaciones sociales, maneja estos hilos paradójicos". (UBERSFELD, 1998: 6)

I.III.I Lo catártico en Grotowski

Hasta este punto, podemos comenzar a introducirnos en el tema de la catarsis. La relación entre espectador y actor propuesta por Grotowski nos ayuda a entrar en ese terreno.

Scheff (1986:130) asegura que la primera referencia a la catarsis se encuentra en Aristóteles, quien en la Poética, asegura que el propósito de la tragedia es purgar al público mediante la piedad y el terror.

Grotowski (1970:37) considera que “el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como complejos colectivos (...) buscar aquellas cosas que pueden herirnos más profundamente, pero que al mismo tiempo nos producen el sentimiento total de verdad purificadora”.

Freud, citado por Holland “asegura que las escenas dramáticas conmueven a los públicos porque tocan pasiones reprimidas”. (SCHEFF, 1986: 137)

En otro sentido, el teatro “de manera lúcida y *lúdica*, nos enfoca la realidad, enfrentándonos a las verdades más profundas, las verdades que nos transparentan y nos vuelven conscientes, sensibles al complejo fenómeno de la maquinaria humana, que nos modela, transforma e identifica” (GAMALIEL, 2001:17)

Sin embargo, Scheff distingue tres tipos de obras:

1. Obras de tipo apolíneo o de las ideas, que tienden a provocar una respuesta intelectual, no emocional.
2. Obras de tipo dionisiaco o que provocan la reacción más violenta e intensa en el público. Tales obras llevan al público a una respuesta emocional, pero es una tensión emocional y no una descarga.
3. Obras orientadas a la catarsis. Son sólo representadas en instituciones sociales modernas.

Scheff continúa diciendo que “en los dramas catárticos casi siempre es el público el que sabe cosas que al menos algunos personajes no saben”, por lo que denomina a esto el peldaño de la conciencia.

En este sentido, Lesser, citado por Scheff (1986:152), afirma que el público cambia conforme transcurre la acción en la obra. Primero empieza como observador, luego se ve arrastrado por la acción y se identifica con alguno de los personajes, por lo que experimenta tensión, sin embargo, poco antes del final de la obra debe regresar al papel de observador para que no participe en la “destrucción del héroe”.

Para entrar a este proceso, Grotowski aseguró en una entrevista realizada por Eugenio Barba (1964), que el público debe estar preparado.

“No nos interesa el hombre que va al teatro para satisfacer una necesidad social y tener un contacto con la cultura (...) nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo”.

En este sentido, concuerda Jean Duvignaud (1966:21), quien asegura que la catarsis “supone una sublimación de los conflictos reales (...) arranca al hombre de la mediocridad de su vida trivial, a las particularidades de la existencia cotidiana, pero no a sus deseos, ni a sus necesidades, sino, más bien, al contrario”.

I.III.II El texto dramático en Grotowski

Como ya lo había mencionado, Grotowski considera que el teatro puede despojarse de todo, menos del actor. De todo, incluido el texto.

Es en este punto en el que los teóricos teatrales no concuerdan con el dramaturgo.

Ubersfeld (1998:15) advierte que tiene que separarse el concepto. “No es posible examinar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación: la sintaxis (textual) y la proxémica, constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral”.

Una vez que se hizo esta aclaración, podemos mencionar que Ubersfeld estudia la perspectiva del teatro de vanguardias “los que optan por el rechazo, a veces radical, del texto (...) esta actitud constituye otra forma de ilusión, contraria y simétrica que nos obliga a examinar más de cerca la noción del texto en sus relaciones con la representación”.

Este acercamiento nos lleva a definir lo que es el texto para Grotowski. “El texto per se no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que hacen de él los actores”.

En este sentido, se reduce el nivel de acción del texto, sin embargo, no desaparece, ya que el mismo Grotowski (1970:49) advierte que el texto “es una realidad artística que existe en un sentido objetivo (...) si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores”.

Por otro lado, Aristóteles encuentra seis partes en la estructura dramática, “siendo el argumento o trama la primera de ellas (las otras son los caracteres éticos, el recitado o dicción, las ideas, el espectáculo y el canto)”. (PRIETO, 1992:38)

Precisamente, el filósofo griego refiere que “el fin último del mensaje dramático es (...) la purificación o purgación catártica, que consistía en la ‘liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada’”. (PRIETO, 1992:38)

Por esta razón, por su liga con la historia y el pasado, Grotowski vuelve a los textos clásicos.

No podemos dejar de lado la concepción de que:

El teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación...y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto. (UBERSFELD, 1998:17)

Es justamente este texto dramático el portador del germen de la representación, o sea aquello que le permite ser abordado con las herramientas y técnicas propias del teatro y llevado de un lenguaje de códigos y signos lingüísticos a un lenguaje de signos especializados donde cobra cuerpo una tercera dimensión.

El teatro se sirve de la articulación del texto y la representación para mostrarse como una práctica social, cuya “relación con la producción – y, en consecuencia, con la lucha de clases- no es nunca abolida, ni siquiera cuando aparece difuminado por momentos y cuando todo un trabajo mistificador lo transforma, a merced de la clase dominante, en simple instrumento de diversión”. (UBERSFELD, 1998:54)

I.IV El ritual en escena

Dice Duvignaud (1966:12) que la representación es una creación múltiple que resulta de la voluntad de un dramaturgo, del estilo del director escénico, del juego de los actores y de la participación del público. Pero, ante todo, es una ceremonia.

Sin embargo, esa ceremonia dramática está al margen de la realidad, ya que la primera carece de la espontaneidad de la segunda. Además está atada al texto previamente establecido. En el momento en el que convergen es cuando se representan roles específicos.

La pertinencia de un lugar para la representación, la presencia de roles, así como la posible inclusión de la catarsis, relacionan al teatro con su esencia ritual.

Desde sus orígenes, cuando teatro y rito eran una misma cosa (...) las artes representacionales constituían un instrumento fundamental de comunicación humana. Las celebraciones rituales no sólo tenían la finalidad de poner al hombre en contacto con las fuerzas sobrenaturales, sino que también eran actos mediante los cuales se comunicaba, por medio de símbolos y acciones rítmicas, todo un acervo sociocultural que, de esta manera se transmitía de generación en generación. (PRIETO, 1992:13)

Es en esta representación colectiva en donde la reunión “toma forma, siempre la misma para cada grupo, y ordena una extensión que, sin ella, sería abstracta y vacía (...) es el público quien termina el milagro o el acto de brujería porque el mago le presenta figuras que él interpreta y completa”. (PRIETO, 1992:14)

La función espectacular del teatro se entiende “como una invitación a contemplar”, misma que cumple el rito; “hay una división entre los que observan y los que son observados. (SONNESON, 1999:15)

En este sentido, lo que Piaget llama “el juego simbólico” se presenta tanto en el teatro como en el rito. Su valor está en el acto como tal, con todos sus detalles, así como cómo se percibe y/o se experimenta. (SONNESON, 1999:16)

Formalmente, “la división de teatro y rito se dio principalmente en Occidente. Bajo la influencia del racionalismo griego y cartesiano, el teatro, junto con las demás artes, se convirtió en un accesorio cultural. La división sujeto-objeto repercutió en la división actor-espectador, y el pueblo dejó de participar en el proceso de comunicación creativa”. (PRIETO, 1992:25)

Posteriormente, según Prieto (1992) surge el nombre de Grotowski, quien junto con teatristas como Craig, Meyerhold, Stanislavski, Brecht y Artaud, “recuperaron el sentido original del arte representacional”.

Aunado a lo anterior, se concibe al rito como más antigua manifestación del fenómeno representacional. “Es una de las formas primigenias de comunicación del hombre con sus semejantes y con su entorno natural y sobrenatural”. (PRIETO, 1992:26)

Todos los ritos implican traspasos, asegura Sonneson (1999). Además recuerda que la creación de nuevas formas de arte es también un fenómeno ritual, puesto que, recordemos, “en el hombre, el rito significa y, por lo tanto, comunica, como parte de un sistema de símbolos pertenecientes a un código cultural y social determinado”. (PRIETO, 1992:17)

Para Grotowski, el ritual no es una ceremonia, ni una fiesta. “Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad, es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes”. (GROTOWSKI, 1989:8)

El proceso ritual y la catarsis están íntimamente ligados. Prieto (1992) reconoce cuatro fases en el rito:

1. Separación,
2. Crisis,
3. Acción restauradora y
4. Reintegración

La primera etapa permite que el individuo se separe de su cotidianidad. El espacio teatral, el recorrido hacia buscar un lugar entre el resto del público y la “mentalización” a través de las llamadas para comenzar el espectáculo cumplen esa función. Una vez que el individuo se separa del mundo que conoce, se agudiza su percepción.

Entonces es cuando entra en crisis, ya que está ante lo desconocido.

Con la acción restauradora se cumple la función medular del rito. Busca “estados psíquicos excepcionales, empuja el pedal de las emociones”. (GROTOWSKI, 1973:48)

El objetivo es establecer un nuevo orden en los pensamientos y las emociones para regresar a la cotidianidad.

El teatro, como punto de unión con las técnicas rituales, emplea un lenguaje simbólico polisémico, es decir, abre la puerta a la interpretación del espectador.

Como expondré más adelante, el símbolo apela al inconsciente, se convierte en un elemento intimista que permite una comunicación auténtica que se presenta en el rito y la representación artística.

Ambos, rito y teatro, han sido empleados a lo largo de la historia para que la sociedad reafirme físicamente “su cosmovisión, para actualizarla y comunicarla a sus miembros”. (PRIETO, 1992: 25)

Prieto continúa mencionando al etólogo J. Huxley, quien asegura que uno de los objetivos del rito, “es crear ‘medios para aumentar la eficacia de la función

comunicativa”. La finalidad no sólo es repetir patrones culturales, sino reforzar los lazos comunicantes entre los individuos que participen en el ritual.

En palabras de Durkheim, citado por Scheff (1986:105), “las creencias y prácticas religiosas no sólo crean y sostienen la estructura social fundamental de una sociedad, sino que mantienen también el sentido de realidad de sus miembros”.

El pensamiento abstracto o simbólico, juega un papel primordial en el rito. Los arquetipos de la humanidad permiten que el discurso se interprete según los códigos que el individuo comparte con cierto grupo social.

En algunos momentos históricos, se ha comprobado que el ritual sirve para aplacar la ansiedad en aquellos campos de una cultura donde hay gran incertidumbre, porque se desarrolla en torno a “fuentes recurrentes de tensión colectiva”. (SCHEFF, 1986:111)

De esta manera, concluye Grotowski:

El nuestro es un teatro contemporáneo en el sentido en que confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esa manera nos muestra cómo somos ahora en perspectiva con nuestro ayer, y este ayer con nuestro ahora. (GROTOWSKI, 1964:47)

CAPÍTULO II. Decodificando la teatralidad

La tierra es un teatro, pero tiene un reparto deplorable.

Oscar Wilde

Luego del análisis previo del modelo teatral de Grotowski, es momento de comenzar con la decodificación teatral. El método, como mencioné en la introducción de este trabajo, será el análisis semiótico basado en las ideas de Charles Sanders Peirce, quien asegura que la experiencia de un hombre no es nada, si se mantiene solo. Si ve lo que otros no pueden ver, lo llamamos alucinación. Y explica: no es 'mi' experiencia, sino 'nuestra' experiencia sobre lo que se ha de pensar, y este 'nosotros' tiene posibilidades infinitas. (PEIRCE, 1893)

Esas "posibilidades infinitas" se mezclan bajo la visión de Grotowski, un hombre que enfoca el horizonte al sacudimiento intelectual y espiritual, tanto del actor como del espectador.

Pero antes hagamos memoria.

La palabra semiótica se remonta a la tradición griega para la cual era una de las tres ramas de la medicina y comprendía el diagnóstico y el pronóstico, por medio de signos. (ELIZONDO, 2006:27)

Recordemos, según la revisión que hace Mauricio Beuchot (2004:128), que:

Después del renacimiento escolástico de los siglos XVI y XVII, en la filosofía moderna, el estudio de los signos decae sensiblemente. La modernidad tuvo un interés más epistemológico (...) uno de ellos –los propulsores– es John Locke (...) otro es Gottfried Leibniz (...) y otro es Charles Sanders Peirce, quien recoge las

propuestas de Locke y sienta las bases de esa rama tal como la conocemos en la actualidad.

Esta definición histórica deja entrever el papel del análisis semiótico, con el que “Peirce sintetizó la tradición filosófica de los signos para elaborar así los elementos de la teoría semiótica contemporánea”. (MORRIS, 1994:275)

Además, Peirce se dio a la tarea de “definir el signo, de describir el acontecimiento o proceso semiótico y a dividir los signos de manera muy minuciosa”. (BEUCHOT, 2004:135)

Esta teoría semiótica debe entenderse inmersa en el concepto de cultura propuesto por Geertz (1995:20), quien asegura que la cultura es “esencialmente un concepto semiótico”.

Geertz coincide con Max Weber en que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”; además consideró que la cultura “es esa urdidumbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”.

En medio de este panorama, Ubersfeld (1998:9) enfoca la mirada en el papel del semiólogo, quien “no debe ignorar que el sentido ‘va por delante’ de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es un hermeneuta ni un brujo), es ‘propietario’ del sentido”.

En este sentido, la actividad teatral será entendida como “un lugar dialéctico” que se inserta en un proceso de comunicación, compuesto por “un conjunto de signos articulados, a su vez, en dos sub-conjuntos: el texto y la representación”. (UBERSFELD, 1998:28)

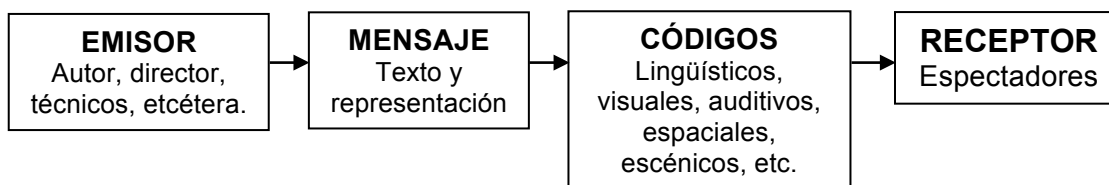
II.I Semiótica teatral. ¿Qué y para qué?

Tomaré en cuenta que un signo es “cualquier objeto o acontecimiento usado como evocación de otro objeto o hecho”. (ELIZONDO, 2006:25). El signo es entendido entonces como un elemento de referencia “a algo”.

El signo es empleado en el proceso comunicativo cuando “un emisor lo transmite, desde una fuente, por un medio o canal, con un código, susceptible de ruido informático, a un receptor”. (BEUCHOT, 2004:7)

Proceso de comunicación en el teatro

Fuente: “Semiótica Teatral” de Anne Ubersfeld (1998)



Dicha referencia se ve relacionada con el proceso cultural, si hablamos de la cultura bajo la visión de Geertz (1995), quien asegura que es entendida como sistemas de interacción de signos interpretables; la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa.

En medio de esta descripción de la cultura, se inserta el arte. Lo definiré con las palabras de Alcántara Mejía (2002:13), quien explica que es “un artefacto cultural, y como tal, alude a procesos culturales que incluyen la creación no sólo de objetos sino sobre todo de significado”.

Por otro lado, veremos al teatro como un acontecimiento social y cultural, como una “actividad eminentemente metafórica porque consiste en establecer relaciones para crear una construcción que alude a algo más que a sí misma”. (ALCÁNTARA, 2002:16)

El teatro, colocado dentro del esquema cultural y social, se sirve del proceso comunicativo para generar significados. O bien, como refiere Jerzy Grotowsky en el texto extraído de la conferencia “De la compañía teatral al arte como vehículo” (1992), “el montaje apareció no sobre la escena, sino en la percepción del *espectador*”.

Con esta afirmación vemos que “la forma teatral es una de las más complejas, puesto que intervienen en su emisión gran cantidad de códigos”. (ROMÁN, 2005: 8)

El teatro también “concorre en la dimensión universal de la cultura que se encuentra encodificada en el sistema sígnico de la teatralidad y que constituye un sistema semiótico primario que, como lo ha señalado Yuri Lotman, refiere a la cultura en un sentido originario a través del carácter arcaico de los signos primarios. De esta manera bien se puede hablar de la dimensión arquetípica de la Cultura”. (ALCÁNTARA, 2002:141)

Además, el teatro es una forma de comunicación que cumple con las seis funciones comunicativas propuestas por Jakobson (1975:353), como se enumeran a continuación:

1. La función emotiva, relacionada con el emisor. En el caso del teatro se refiere al dramaturgo, al actor, así como el director, el escenógrafo, el iluminador, vestuarista.
2. La función conativa, relacionada con el destinatario. Para la representación teatral el destinatario es el público, pero también el actor pues es el

receptor del mensaje de dramaturgo y el director y a su vez emisor del mismo para el público.

3. La función referencial, que permite al espectador no perder el contexto de la representación teatral.
4. La función fáctica, que recuerda en todo momento al espectador que es un espectador de teatro.
5. La función metalingüística, que se relaciona con el código teatral y con el desarrollo mismo de la escena que nos lleva al empleo de los códigos teatrales.
6. La función poética, que remite al mensaje como tal.

Según Bogatirev, citado por Keir Elam (1993:84) “la escena transforma radicalmente todos los objetos y cuerpos definidos en ella, otorgándoles un avasallador poder de significación que no poseen (...) en su función social normal (...) todo lo que está en el escenario es un signo”.

Precisamente, para la semiología la obra de teatro es “un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Los signos teatrales, precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos, pueden actuar simultáneamente en la transmisión del lenguaje al espectador”. (UBERSFELD 1998:27)

En este sentido, Eugenio Barba y Jerzy Grotowsky coinciden en que “podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor”. (GROTOWSKI, 2002:27)

En este análisis, entendemos que la semiología estudia “todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, (...) no puede limitarse a los signos

lingüísticos (es decir, al texto, como la crítica tradicional), ni puede limitarse a los objetuales, proxémicos, cinésicos, etcétera, que solo aparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena." (BOBES, 1988:13)

En uno de los textos claves para entender el proceso de la semiótica en el teatro, es "Semiología Teatral" de Anne Ubersfeld (1998:20), quien defiende que cualquier proceso teatral es un proceso comunicativo. Advierte que el texto teatral "puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico según las reglas de la lingüística y el proceso de comunicación"; además la representación teatral, comprendida como ese conjunto de signos, es explícitamente un proceso de comunicación.

Es cierto que hay "una compleja serie de emisores, una serie de mensajes y un receptor múltiple presente en el mismo lugar" (UBERSFELD 1998:20) que pueden diversificar los códigos, sin embargo esto no impide la comunicación, tal como analizaré en el siguiente capítulo con ejemplos concretos de montajes grotowskianos.

Como lo explica Alcántara (2002:70) el teatro "tiene la posibilidad de llevar a quienes participan en él a un nivel de comunicación que trasciende los límites del lenguaje verbal", pues el teatro emplea elementos verbales y no verbales, sobre los que la semiótica tiene mucho que decir, tal como veremos a continuación.

II.II Signo teatral

Antes de definir cómo se construye un signo teatral, es pertinente distinguir los modelos semióticos que se emplean en la actualidad.

El primero de ellos es el que se basa en los conceptos de Saussure. En él los signos se componen por un significado y un significante. Saussure “aisla el objeto de la lengua” y constituye a la lingüística como una ciencia específica. (TORDERA, 1988:165).

En este sentido, Ubersfeld (1998) distingue los componentes del signo lingüístico de Saussure. Primero la arbitrariedad (su ausencia de relación visible entre el significante y el referente: la palabra silla no se parece a una silla), segundo la linealidad (los signos lingüísticos son decodificados sucesivamente en un orden cronológico) y tercero: el referente.

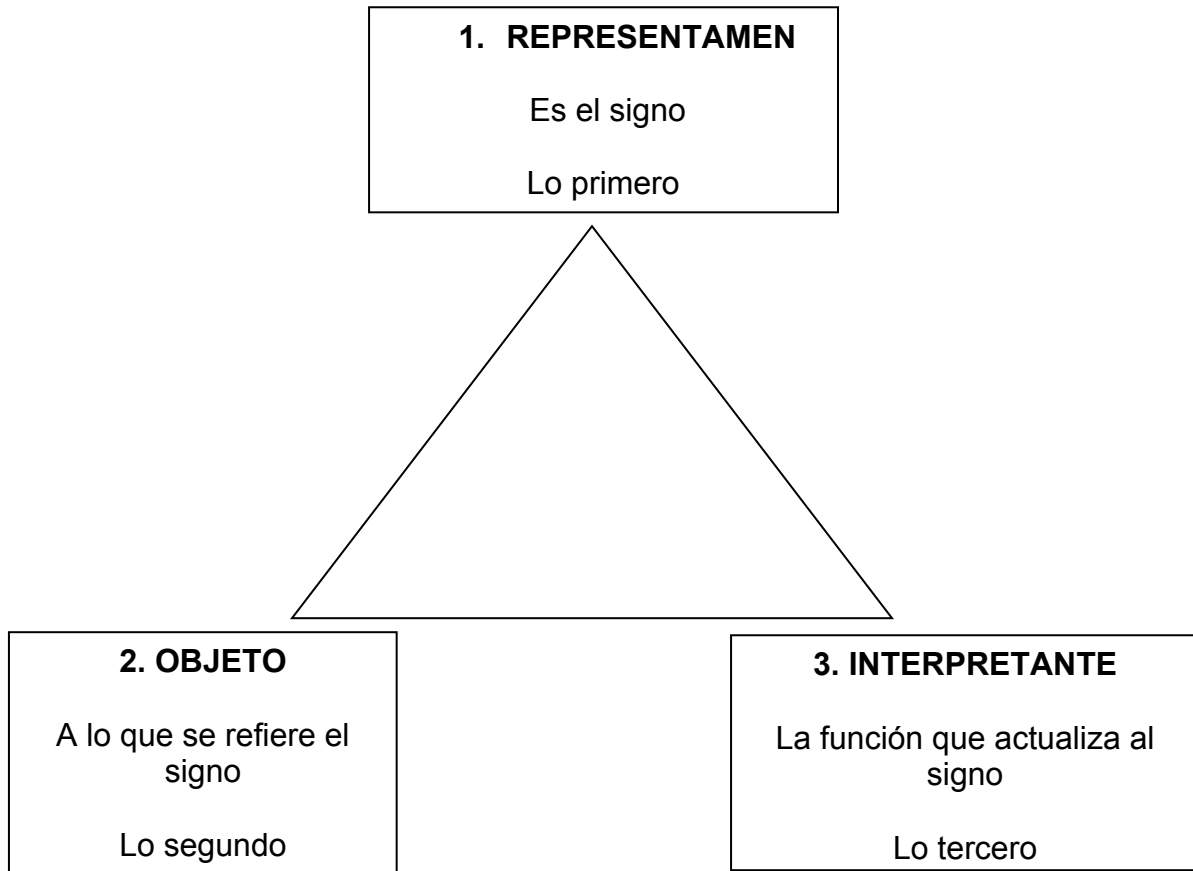
El segundo modelo procede de la Teoría Matemática de la Información, que fue propuesta por Shannon y Weaver en 1949 y que se resume en el esquema emisor – mensaje – receptor.

El tercer modelo, el que emplearé para mi análisis, es el propuesto por Charles Sanders Peirce. Este “no define el signo en términos de entidades y relaciones, sino que aborda la tarea de describir las condiciones necesarias para que cualquier hecho, objeto o situación funcione como signo”. (TORDERA, 1988:166)

El modelo de Peirce aplicado al teatro resulta ventajoso, ya que “permite introducir naturalmente en el funcionamiento de los signos teatrales la triada de Peirce, de Íconos, Índices y Símbolos, de gran utilidad en fenómenos visuales”. (TORDERA, 1988:167)

Peirce afirma que “la función esencial de un signo es la de hacer eficientes las relaciones ineficientes”. (VERÓN, 1993:116)

Entenderemos los niveles de interacción del signo de Peirce a través del siguiente modelo:



1. **Representamen o significativo.** Incluye una relación de semejanza con el objeto denotado.
2. **Objeto o significado.** Se encuentra en relación de contigüidad con el objeto al que remite.
3. **Interpretante o referente.** Es la relación que se somete a condicionamientos socio-culturales entre el signo y el objeto. Encuentra su

referente en el texto dramático, es él mismo su propio referente o en función al mundo.

De esta manera, entendemos a través de la mirada de Beuchot (2004:45), que el signo se da en una relación triádica en la teoría de Peirce.

Un *Representamen* es el Primer Correlato de una relación triádica; el Segundo Correlato se llamará su *Objeto*, y el posible Tercer Correlato se llamará su *Interpretante*, por cuya relación triádica el posible interpretante es determinado para ser el Primer Correlato de la misma relación triádica con el mismo Objeto, y para algún posible Interpretante. Un *Signo* es el representamen del cual algún interpretante es una cognición de alguna mente. Los Signos son los únicos representámenes que han sido muy estudiados.

Una vez expuesto el modelo de Peirce, vale la pena adentrarnos en esta terminología aplicada al teatro. La semióloga Anne Ubersfeld (1998), distingue dos sistemas de signos en el teatro: los verbales (que se relacionan directamente con el texto) y los no verbales (que se refieren a la representación).

En resumen, entiende que “la construcción de signos de la representación sirve para constituir un sistema significativo autónomo en el que el conjunto de los signos textuales sólo constituye una parte de la totalidad”. (Ubersfeld, 1998:22)

Al mismo tiempo, “todo signo –en el teatro- aún el más accidental, funciona como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones”. (Ubersfeld, 1998:23)

En medio de esta concepción “simbólica de la cultura”, como la denomina Thompson (2002:195), en la que “los seres humanos no sólo producen y reciben

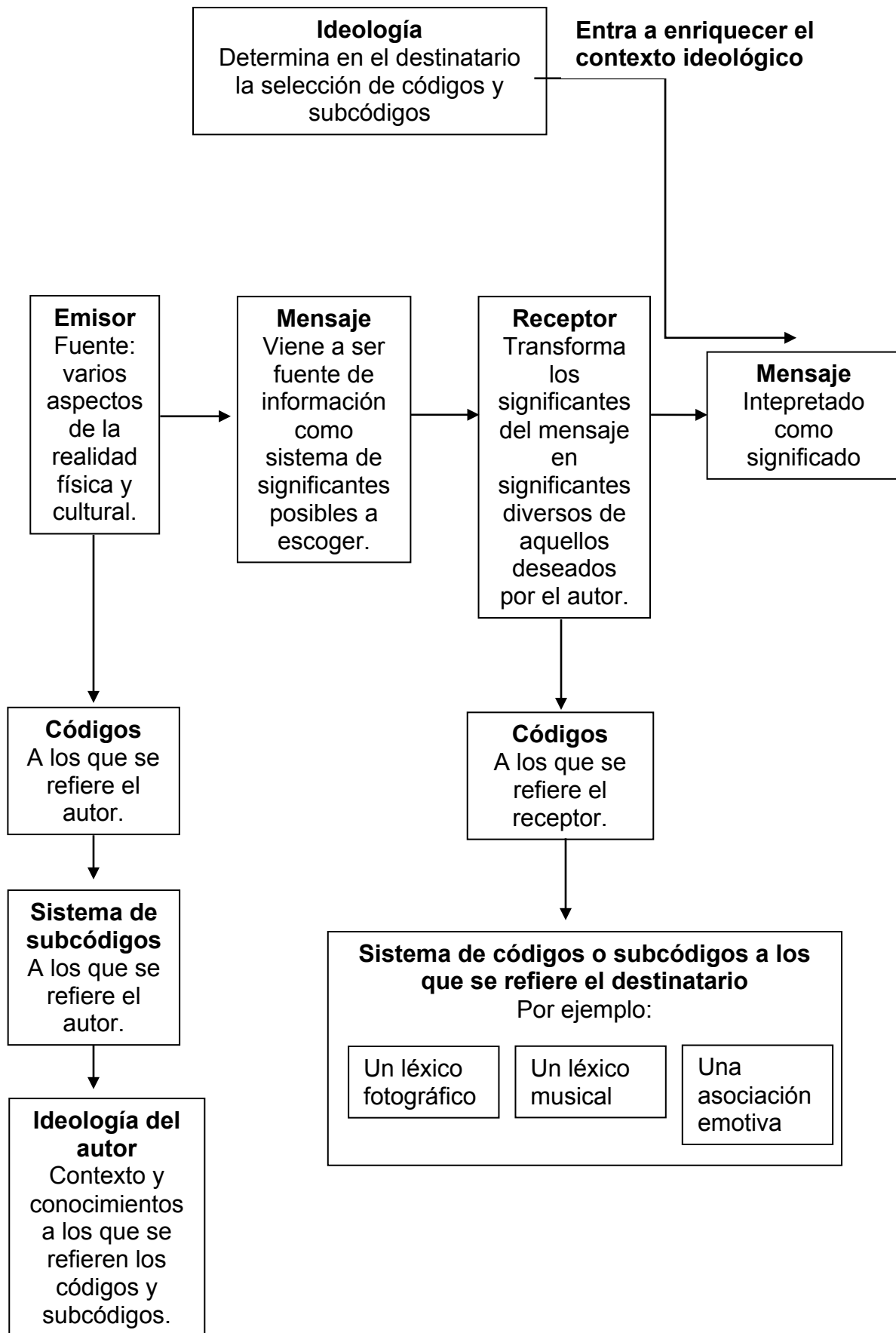
expresiones lingüísticas significativas, sino que también dan significado a construcciones no lingüísticas”, es que se da la semiosis.

Entenderemos el proceso de semiosis como lo define Quezada Macchiavello (1991:23) cuando asegura que es una “red de relaciones”, misma que ayuda a la significación, misma que compone el sentido y configura la discursividad.

En medio de estas relaciones, Grotowsky en su “Nuevo Testamento del Teatro” (2002:47) considera que “el sistema completo de signos construidos dentro de la representación debe apelar a nuestra experiencia, a la realizada que nos ha sorprendido y que nos ha moldeado, a este lenguaje de gestos, de murmullos, de sonidos y de entonaciones recogidos en la calle, en el trabajo, en los cafés, en suma, a toda esa conducta humana que nos ha marcado”, es decir el bagaje cultural que cargan todos los implicados en el proceso creativo y los espectadores teatrales.

La interpretación de un mensaje teatral sigue un modelo de decodificación. Román Calvo (2005:15) propone que la multiplicidad de códigos y subcódigos que están inmersos en el teatro (texto y representación), hacen que un mismo mensaje tenga múltiples interpretaciones. El signo es polisémico.

Para entender el procedimiento, propone el siguiente esquema, como un modelo del proceso de decodificación en un mensaje poético:



II.III Texto y relato

Para comenzar con el abordaje del texto y la construcción del relato, es pertinente aclarar que el texto teatral está presente dentro del propio cuerpo de la representación, por lo que no tienen que verse como entes separados, aunque sí individuales.

Dicho de otra manera, "...el teatro realiza varias *funciones* al mismo tiempo, pero siempre de manera que en distintos momentos una u otra domina sobre las demás y las sobredetermina, es decir, no sólo tiene mayor peso que las demás sino también las usa para sus propios propósitos. Estos factores pueden ser el texto del drama, el trabajo del actor o actriz, la relación entre el público y la escena, etc." (SONESSON, 1999:45)

Para explicar lo anterior, cito a Ubersfeld (1998:16), quien explica que "el texto tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña", tal como veremos en el siguiente capítulo, aplicado a Grotowsky.

Además, el texto teatral puede ser leído también como no-teatral en el momento en el que los diálogos, las descripciones y acotaciones al guión, son transformadas en elementos que dan contexto y entonces se ve como un texto novelado. Esta idea surge de la "Poética" de Aristóteles, quien "provocó que se comenzara a difundir la idea de teatro no sólo como representación, sino también como género literario". (PRIETO, 1992:49)

De esta manera se puede analizar desde las diversas perspectivas que abordan la producción textual, sin embargo, es pertinente detallar los elementos propios del texto teatral para estudiarlo con las dimensiones que requiere.

Si consideramos al texto como un "objeto semiótico típicamente heterogéneo", tal como lo denomina Garroni (1970:9) entenderemos que el texto teatral es un objeto

semiótico, es decir, es analizable “en sus elementos constitutivos en relación a uno o más modelos sistemáticos, y no se presenta como algo global, unitario e inanalizable”. En este sentido, el texto se conforma como un objeto estético “típicamente heterogéneo”.

El análisis del texto cambia pues, dependiendo de la formación de la persona que lo analice. En otras palabras, “la lectura de un texto artístico consistiría, pues (...) en producir sentido a partir de una estructura articulada a dominante estética”. (TALENS, 1995:23)

La dominancia estética es entendida también como una función estética tomando en cuenta el significado del materialismo dialéctico de Carlos Marx; es decir, cada objeto estético tiene una lectura diferente según el modelo de producción y el contexto social de quien lo lee.

Por otro lado, los elementos que conforman un texto teatral saltan a la vista: los diálogos y las didascalías, o acotaciones escénicas, en las que “el lugar está indicado como lugar-teatro, no como lugar real”. (UBERSFELD, 1998:39).

De esta manera podemos observar cómo se construye la dimensión teatral desde el texto, en el que se manejan planos diferentes.

Por otro lado, “al ser la representación teatral fugaz y poco duradera, el texto de la obra es a menudo la única forma de acceso, y por ello la única susceptible de ser analizada desde el punto de vista de la derivación temática”. (KOWZAN, 1992:77)

Entendamos que el texto teatral debe estructurarse con un planteamiento, desarrollo y conclusión. Dentro de este esquema se combinan elementos como un tema, una historia, un conflicto, un personaje, un hecho real, una fantasía y una idea nueva e inoperante o ya conocida y aceptada. (PRIETO, 1997:53)

Así, la obra plantea un problema al que se enfrentará un personaje y muestra las causas de dicho problema. Las características de este y la manera en que el personaje encara su circunstancia determinarán el género en que se clasificará una obra.

Según Rivera, citado por Prieto (1989:67) el tipo de conflicto presentado en el texto dramático define el género teatral. “Un conflicto ético (tragedia) corresponde un tono grave; a un conflicto social, un tono normal o medio (comedia, pieza, obra didáctica y tragicomedia); un tono alto es acorde con un conflicto personal, como el que se presenta en el melodrama; por último, la farsa requiere un tono exagerado o grotesco”.

Definamos pues los géneros teatrales.

1. **Tragedia.** “La tragedia testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano; remueve la conciencia y trasciende el plano de lo puramente moral y terrenal”. (PRIETO, 1986:36)

En la tragedia, el “protagonista sucumbe por trasgredir los valores establecidos o por defenderlos. En todos los casos el protagonista sufre un fin desafortunado, aunque generalmente la situación propiciada por él redundará en la creación de un nuevo orden social, moral, político, etc.” (PRIETO, 1989:34)

El enfrentamiento de emociones que propone la tragedia, lleva al espectador a la catarsis, que es “una extraña alquimia que resulta de la fusión del sentimiento de terror con el de compasión. Sin embargo, la catarsis no es un fenómeno exclusivo de la tragedia; también puede encontrarse en la pieza y en la farsa”. (PRIETO, 1989:54)

2. **Pieza**. Tiene las mismas características de la tragedia, sin embargo, en la pieza se representa a un grupo social decadente.

“Chéjov, Maeterlink, Ibsen y otros grandes genios de la dramaturgia mundial fueron pioneros en la lucha para que el teatro occidental recuperara toda la fuerza expresiva que había sido delegada al diálogo, distribuyéndola ahora entre pausas, silencios, miradas y la expresión del rostro”. (PRIETO, 1989:55)

En la pieza el protagonista se cuestiona y lleva al público a que lo cuestione, con lo que rompe su situación.

La catarsis surge casi al final de la obra, cuando aumenta la tensión dramática y el espectador ve ante sí las proporciones gigantescas de lo que antes había creído cotidiano y pequeño.

3. **Comedia**. En ella se representan situaciones grotescas y ridículas por las que atraviesan los personajes. Es el pretexto para poner en evidencia los defectos de la sociedad.

“La comedia no se dirige al individuo aislado, sino en sociedad (...) es como un juego donde ‘todos’ vamos a escarnecer a ‘alguien’ que es el protagonista, porque su conducta se está pasando de lo conveniente y puede llegar a ser ilícito sino se le detiene”. (PRIETO, 1986:71) A diferencia de la tragedia, el protagonista regresa a su sociedad y se mueve libremente en ella.

La comedia se subdivide en “comedia de enredos, *vaudeville*, entremés, paso, *sketch*, atrascán y la revista política”. (PRIETO, 1989 :56)

4. **Didáctico.** En este tipo de teatro se expone un sistema de valores que está por encima de los personajes y se deja caer sobre ellos en momentos coyunturales.

“El público puede (...) decir si el personaje actúa bien o mal, como un jurado que a distancia evalúa el comportamiento de un individuo o determinada situación”. (PRIETO, 1989:57)

5. **Melodrama.** Este género justifica las acciones humanas preponderando la personalidad del personaje principal, así como sus sentimientos y su problemática. Esta estructura permite que el espectador se involucre con los personajes y se conmueva, gracias al manejo que se hace de sus propios sentimientos.

El teatro melodramático combina: la tensión y relajación dramática por medio del contraste de escenas “serias” y “graciosas”; el manejo del suspenso, que hace impredecible la anécdota y conserva la atención del espectador; y la exaltación de los sentimientos.

6. **Tragicomedia.** Emplea seres fantásticos presentes en el constructo humano como ángeles, duendes, fantasmas, etc. Todos ellos tienen un objetivo en la historia y es representar una virtud o un defecto que va a ser premiado o castigado.

“La estructura de la tragicomedia es episódica; es decir, el personaje atraviesa por una serie de pequeñas aventuras antes de llegar a su cometido”. (PRIETO, 1989:59)

7. **Farsa.** Enfatiza los valores pero se desplaza a lo inverosímil. La farsa no es un género puro ya que mezcla los otros géneros dramáticos.

Un componente de la farsa producirá risa “porque se da la oportunidad al espectador de ver realizados todos aquellos actos o acontecimientos que nuestra cultura tiene más reprimidos (...) puede ir desde un hiperrealismo hasta aquel que tenga la misma lógica de los sueños”. (PRIETO, 1986:116)

Históricamente, las vanguardias artísticas intentaron derribar las estructuras artísticas para proponer, gracias a la ruptura, nuevas interpretaciones del arte.

Hablando del texto, el teatro experimental que conocemos en Occidente “retoma el concepto de la partitura, de tal manera que el director junto con los intérpretes crean un texto dramático multilingüístico proveniente de distintas fuentes y del mismo proceso de ensayos”. (PRIETO, 1989:62)

En este sistema multilingüístico podemos comprender al lenguaje bajo la definición de Iuri M. Lotman, citado por Jenaro Talens (1995:31), cuando asegura que “podemos definir como lenguaje a cualquier sistema orgánico de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos (...) Todo lenguaje que sirva de medio de comunicación está constituido de signos, en última instancia, y estos signos poseen unas reglas definidas de combinación que se formalizan en determinadas estructuras con un modo propio de jerarquización”.

El lenguaje teatral nos permite abordar al texto desde otras perspectivas. Tordera (1995:180) afirma que “al enfrentarnos con el texto dramático nos encontramos exclusivamente con un material lingüístico”,

En resumen, el texto es el primer mensaje que envía el emisor (dramaturgo) al receptor (director, actores). Posteriormente, el texto se enriquece de con la lectura de ambos receptores y luego de un trabajo en conjunto, que se da en los ensayos teatrales, los receptores se convierten en emisores, termina el texto y comienza la representación.

El mensaje entonces, se transforma sobre el escenario.

Toledo (2013) asegura que el juego dialéctico entre la teatralidad del autor contenida en el texto y la teatralidad del director disloca la idea de una teatralidad con hegemonía en el texto. La teatralidad es un concepto amplio y huidizo que no excluye al texto como poseedor de matrices de espacialidad y representación, pero que también pone sobre la mesa otras variables, a partir de las que la materialidad del espectáculo teatral puede ser abordada.

Hugo Salcedo (2005:20) refiere que “si bien poetas, narradores o ensayistas ofrecen su obra artística a un receptor anónimo que en su lectura da por cancelado todo proceso de interrelación, en el teatro el asunto es más complejo”.

Más adelante, Salcedo asegura que “la literatura dramática siempre ha estado presente con su intrínseca posibilidad subversiva y provocadora. La dramática toma nota y lee los acontecimientos sociales; el público los releo y los rescribe”.

Esta rescritura no sería posible si el público o los espectadores no están en contacto con el texto. El espacio escénico, el ritual del teatro y la interacción de los signos llegan a su clímax cuando la gente toma su lugar entre las butacas, comienzan las llamadas y se abre el telón, o, fuera del concepto tradicional, comienza la puesta en escena.

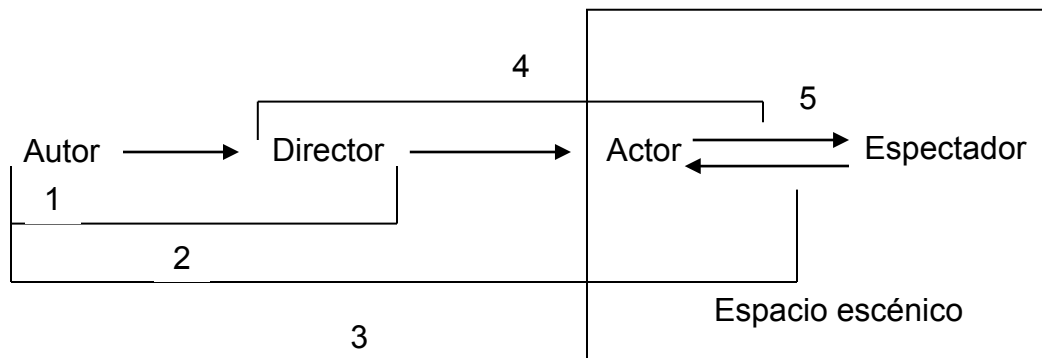
Hablemos pues de la representación.

II.IV Representación

Una vez que hemos abordado la complejidad del texto, es momento de recordar que “en un texto en el teatro, la teatralidad es siempre virtual y relativa; la única teatralidad concreta es la de la representación”. (UBERSFELD, 1998:42)

Sin embargo, es la misma Ubersfeld la que nos lleva de la mano en la disertación. Explica que “el teatro se nos presentará estructurado en dos grandes componentes: el literario (texto) y el espectacular (representación). Así estos dos elementos conformarán el hecho teatral. Se entiende el hecho teatral entonces como una forma de comunicación, imaginaria y compleja que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él: el texto y la representación”. (UBERSFELD, 1998:44)

Antonio Tordera Sáenz (1995:163) propone el siguiente esquema:



1. Es el proceso básico.
2. En ocasiones el autor y el director pueden coincidir, pero en cualquier puesta en escena, el director ha captado y traducido al autor.
3. El análisis del texto se da de manera colectiva.
4. En el teatro independiente permea la idea de que la traducción del autor se da entre el director y el actor.
5. En este punto nos enfrentamos con una relación dialéctica escena-público. Además el hecho teatral se desarrolla en un tiempo y un espacio escénico.

En este sentido, Umberto Eco (1968) clarifica que la representación teatral o la puesta en escena de la obra de teatro es una manifestación estética que se halla estructurada de manera ambigua, es decir, que presenta múltiples alternativas de interpretación y es autorreflexiva, pues atrae la atención del destinatario sobre su propia forma.

Con la cita de Eco entendemos que la representación es la que está directamente en contacto con el público. Es el cuerpo y la forma del mensaje final y es también la que permite que la semiosis entre en acción, así como la polisemia, es decir, la multiplicidad de interpretaciones sobre un mismo hecho: la puesta en escena.

El teatro, entendido como “un medio de interferencia entre el individuo y la sociedad” (TÉLLEZ, 2005:15) se vuelve entonces en un instrumento que, a modo de espejo, refleja a la sociedad en sí misma. Ese reflejo necesita códigos comunes que interactúan en escena.

Las manifestaciones artísticas son accesibles para el público “sólo cuando el receptor del mensaje consigue saber lo que se quiere decir o representar mediante la señal del texto artístico”. (TÉLLEZ, 2005:15)

Por otro lado:

el elemento realmente distintivo del teatro es la intervención de elementos no verbales de la expresión que sólo aparecen en la representación teatral. En ella confluyen múltiples sistemas de signos de las más variadas naturalezas, relacionándose unos con otros (...) todo lo que se presenta en el espectáculo teatral se convierte inmediatamente en signo, y es percibido como tal por el espectador. (ORTEGA, 2003:16)

En la puesta en escena, este sistema funciona de la siguiente manera: un proceso de decodificación del texto dramático (autor) y una nueva codificación según un conjunto de sistemas sígnicos escénicos en un proyecto de montaje (director, escenógrafo) que debe realizarse (actores) en determinadas condiciones.

Este procedimiento se encuentra inmerso en el ámbito semiótico, como describe Tordera Sáenz (1995:169) "el teatro constitutivamente es representación (en la que) la esencia del actor no es que sea un hombre que se mueva y hable en el escenario, sino que 'represente' a alguien, que 'signifique' un personaje", esto debe aplicarse al resto de los elementos teatrales".

En este punto es pertinente recordar que Peirce también realiza diversas clasificaciones de signos. Una de ellas destaca al cualisigno, que es una cualidad que funciona como signo, por ejemplo un color; el sinsigno que es una sustancia que funciona como signo; y el legisigno, una ley que funciona como signo. (BEUCHOT, 2004:138)

Por su parte Tadeus Kowzan (1969) propone una división con trece niveles para entender la interacción de los signos en la representación teatral.

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

II.IV.I Personajes y actores

Continuando con el camino de la representación, el actor es quien ejecuta la acción. “El actor implica al público en un mundo ‘imaginario’ y, al hacerlo, provoca una respuesta interpretativa sobre esta otra realidad”. (PRIETO, 1992:63)

Este juego de interpretaciones sólo es posible gracias a que el actor emplea los distintos signos teatrales que tienen la cualidad del movimiento, ya que, insertos en la puesta en escena, que en cada representación nunca es igual, los signos entonces tampoco se repiten.

La representación teatral necesita del actor “que se deja ver y que se mueve”. Umberto Eco lo describe en su texto “Parámetros de la representación teatral” (1978:27):

El elemento primario de la representación teatral (...) viene proporcionado por un cuerpo humano que se deja ver y se mueve (...) pero el elemento propiamente semiológico del teatro consiste en el hecho de que ese cuerpo humano ya no es una cosa entre las cosas, porque alguien lo muestra separándolo del contexto de los acontecimientos reales, y lo constituye como un signo, constituyéndolo al mismo tiempo como significantes los motivos que realiza dicho cuerpo y el espacio donde se inscriben.

Para Grotowsky, como ya expuse en el capítulo anterior, el actor es el eje del teatro, pues “en su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de una forma, en la expresión de los signos”. (GROTOWSKI, 1970 :11)

En la comunicación, vista como un proceso en el que se relacionan signos y elementos, podemos distinguir dos tipos de relaciones:

- a. Las metonímicas, que son “las relaciones de signo, en las cuales se asocian ideas o conceptos referentes al mismo contexto”. (PRIETO, 1992:65)
- b. Las metafóricas, en las que “los signos pertenecientes a contextos diferentes logran relacionarse gracias a la capacidad humana de la imaginación. Son posibles en las artes”. (PRIETO, 1992:66)

Ambas relaciones son posibles gracias a la interacción entre el actor y el público, principalmente en la metafórica, en la que el actor encarna a otro hombre, un ideal, una lucha o la problemática humana. Es, en sí mismo, la representación de algo más. Es un signo viviente sobre el escenario.

Sin embargo, Greimas (2002: 54) va más allá. Aunque no habla específicamente del teatro, hace un análisis del relato en general y en él distingue varias unidades articuladas: actante, actor, rol y personaje.

Los actantes, según una interpretación de Anne Ubersfeld de las teorías de Greimas y Souriau, pueden ser “una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, La Libertad), o un personaje colectivo (el coro griego) o una agrupación de personajes”. Sin embargo, un solo personaje también puede asumir varias de estas funciones. También puede estar ausente de la escena pero ser nombrado o referido por otros actores.

El actante es, un “elemento de relación”, por ello, los actantes, en escena, “se distribuyen por parejas posicionales: sujeto/objeto, destinador /destinatario, y por parejas oposicionales: ayudante/oponente”. (UBERSFELD 1998:51)

El actor está inmerso en el discurso de la representación. Greimas asegura que el actor es una particularización del actante, e incluso asegura que un actor puede sintetizar a varios actantes.

“Un actor se define por un cierto número de rasgos característicos (...) es un elemento abstracto que permite ver las relaciones entre personajes”. (UBERSFELD, 1998:79-80)

El rol es “un actor codificado limitado por una función determinada”, por lo que “sólo puede darse en un relato rígidamente codificado como una ceremonia religiosa o una forma de teatro muy regulada”. (UBERSFELD, 1998:81)

Aunque ya lo he mencionado en páginas anteriores, cuando expliqué la visión que Jerzy Grotowski tiene del actor, en este punto debemos entender que la representación teatral podría prescindir de todos los sistemas de signos auditivos y casi todos los visuales, pero no puede desprenderse de la acción y, por lo tanto, del encargado de ejecutarla, es decir el actor.

La acción teatral está centrada en los movimientos y gestos del actor, y estos a su vez en la hiperbolización.

La expresión corporal en el texto espectacular es lineal, no se puede volver sobre ella; al realizar una acción, ésta queda inmediatamente en el pasado, sin posibilidades de ser vista nuevamente. Por lo tanto, la única forma de que se retenga el mensaje de los movimientos corporales es que sean exagerados, diferentes a los cotidianos, "teatralizados". La cinesis, al estar inscrita en una obra de artes plásticas como la representación teatral, es autorreflexiva, pues la hiperbolización en las acciones - el cuerpo del actor- atraen la atención de los espectadores sobre el mismo mensaje. (ORTEGA, 2003:76)

Según la clasificación de Peirce, mencionada por Ortega (2003), los signos cinéticos, puestos en escena por el actor pueden dividirse en icónicos, indiciales o simbólicos.

Estas tres dimensiones de la cinésica en la representación teatral “se hallan en estrecha relación, integrándose todas en un proceso semiósico”. (ORTEGA, 2003:76)

La semiótica, al ocuparse de qué manera un objeto deviene un significante de otro objeto que por lo tanto resulta su significado, estudia la vida de los signos en el seno de la sociedad. Cada cultura construye sus signos cinésicos, y la representación teatral tiene algo de representativa de la cultura en que aparece. (*Idem*)

Por otro lado, según relata Alcántara (2002), el actor tiene que hacer un trabajo de in-corporación de ese ser en el cuerpo mismo del actor. Dicho concepto va más allá de un proceso imaginativo, sino que propone que el actor “reconozca con su propio cuerpo lo que es el otro”.

En el sentido de la teoría grotowskiana, se propone una imagen del actor iluminado por él mismo, una vez que traspasó la barrera del entendimiento del personaje y llegó a la transfiguración con el mismo.

El actor entra entonces en un proceso doble: primero para apropiarse del personaje y luego para llevar esa apropiación hacia el público. Por lo tanto, “el actor es el texto que recrea otro texto”. (ALCÁNTARA, 2002:99)

Una vez que abordamos al actor, es momento de analizar al personaje.

Según la semiología moderna, el personaje “es el lugar de confluencia de *funciones* (...) es el mismo centro de la polémica”. (UBERSFELD, 1998:85)

El personaje es resultado de un cúmulo de historias, de contextos y de significaciones. Es la suma de un texto y varios metatextos; la creación del

dramaturgo, del director teatral y del propio actor, quien finalmente conjuga los signos simultáneos.

Dicho de otra manera, Ubersfeld asegura que el personaje es “el punto de cruce o, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma (...) que viene a ser como el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos”.

En la intersección que se da en el teatro entre la “escritura-signo y cuerpo-signo” es cuando “podemos hablar de la ‘construcción del personaje’”, y como ya he mencionado, el teatro no es lo que se narra en un texto, sino lo que ocurre en el escenario; por lo tanto, “en escena ocurre la construcción de un personaje”. (ALCÁNTARA, 2002:94)

El personaje no debe confundirse con el actante, ni con el actor. Debemos entender al personaje como un sujeto en el que recae el discurso. Además, el personaje tiene varias funciones.

- a. Metonímica y metafórica, es decir, el personaje puede ser el referente de varias realidades.
- b. Connativa, porque en él residen una serie de construcciones y de significaciones que se manifiestan de manera redundante para la construcción de su propio discurso.
- c. Poética, ya que ayuda a proyectar la polisemia del mensaje.

En el esquema básico de la comunicación, el personaje es quien enuncia un discurso, por lo que su mensaje sólo toma sentido cuando el espectador lo relaciona con el emisor o lo que sabe del emisor.

“El Cuerpo, carne del deseo como lo llama Ricoeur, articula sus movimientos para revelar ese deseo dando forma, dando carácter, dando *ethos* al personaje”, por lo

tanto “los movimientos del cuerpo son, pues, siempre intencionales. El cuerpo por tal razón es *poietico*”. (ALCÁNTARA, 2002:96)

El discurso en el teatro, como ya lo he dicho, es dinámico y tiene dos sujetos como emisores, el autor y el personaje. El personaje habla en su nombre, pero dice lo que el dramaturgo quiere que diga.

Encontramos en este punto el desarrollo de un proceso hermenéutico porque nos enfrentamos a un intercambio de visiones entre la lectura del actor, del personaje, del dramaturgo, el director y el público.

“La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua sino en desarrollarla conscientemente”. (GADAMER, 1977: 376)

Esta propia dinámica dramática permite que el proceso comunicativo surja de una manera compleja, pero directa en las representaciones teatrales.

Jerzy Grotowski centró sus teorías en la construcción de un actor digno para teatro. El teatro es el actor, “es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos” (GROTOWSKI, 1987:9)

II.IV.II El espacio escénico

Otro de los elementos que componen la puesta en escena es el espacio. En este punto encontramos dos conceptos: el espacio físico, es decir, el lugar en el que se desarrolla la representación; y el espacio metafórico o los lugares a los que refiere la puesta en escena.

El teatro es una acción, no un edificio. Tal afirmación es retomada por Fernando de Ita (2009:36) quien refiere una anécdota de 1948, año en el que Judith Malina y Julian Beck colgaron la siguiente frase en su puerta: “El teatro se puede hacer en cualquier parte, incluso dentro de un teatro”.

Tal idea nos remite a la desacralización del lugar específico en el que se tenía que hacer teatro, es decir, “el templo secular de la burguesía”, que fue abandonado con el teatro experimental.

Europa y Estados Unidos fueron los lugares en los que comenzó cierto desapego de la estructura clásica del teatro a la italiana, en el que los lugares se dividían según las clases sociales. Esta especie de revolución en la manera de ver el lugar para representar, fue retomada por Jerzy Grotowski, ya que el polaco pugnaba por “es despojamiento de artificios escenográficos y en la postura del actor como oficiante”. (DE ITA, 2009:37)

Sin embargo, el teatro no pierde su papel ceremonial, como propone Jean Duvignaud (1966:13), quien asegura que la ceremonia teatral “debe ser interpretada como un drama en el sentido que concedía a esa palabra Georges Politzer: un desarrollo limitado y definido en tiempo y espacio; un segmento particularmente significativo de la experiencia común, cuyos elementos, ligados los unos a los otros, realizan o, simplemente, representan un importante acto colectivo”.

Luego de estas dos definiciones del espacio teatral, es pertinente mencionar que “la escena es una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio”. (HONZL, 1971:145)

El espacio en el que se representa una puesta en escena forma parte de una relación tridimensional, como describe Ubersfeld (1998): “la actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional”; es decir, el texto teatral requiere de un lugar en el espacio en el que se desarrollen las relaciones físicas que plantea.

En este sentido, un texto teatral sólo ofrece signos sincrónicos o signos puestos en un espacio.

Estas reflexiones sobre la noción del espacio en escena, comenzaron a transformarse a principios del siglo XX con la aparición de las vanguardias artísticas, con base en la crítica a las estructuras de poder.

Los cambios en el modo de conceptualizar la escena, abrió nuevas posibilidades de interacción con el espectador y comienza el teatro del encuentro con el público.

Grotowski (1965) menciona que la “relación actor-espectador (...) es en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva”.

Por ello, comienza a experimentar con “la eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación”.

En este sentido, Anne Ubersfeld propone ver al espacio escénico como “una zona particularmente poblada de vacíos, donde se produce la articulación texto-representación”.

Para la semiótica, en el espacio escénico conviven signos escénicos, mismos que tienen una naturaleza icónica, si recordamos que según Peirce los íconos sostienen una relación de similitud con aquello que quieren representar.

Para que un signo espacial sea decodificado por el público, se requieren de ciertas convenciones, que toman sentido cuando están sobre el escenario. Es decir, el signo escénico mantiene su relación con el significado gracias a un doble referente: del texto y del mundo.

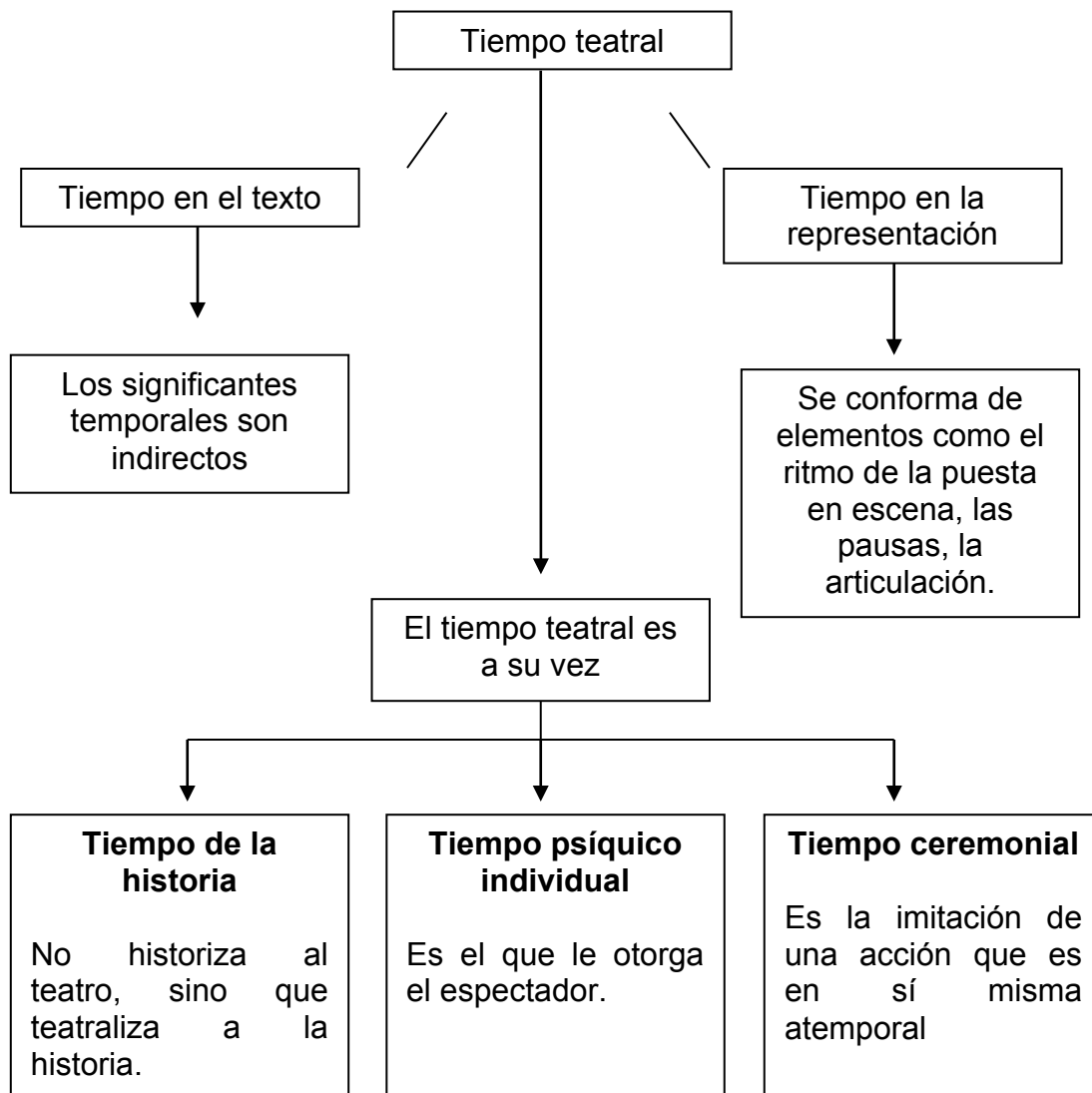
Ubersfeld explica que esta relación manifiesta que el espacio es el mediador entre el referente del texto y el referente de la representación. En otras palabras, el universo escénico espacializado está construido para ser signo.

II.IV.III El tiempo

Tal como ocurre con el espacio en el teatro, el tiempo juega un papel dual. Por un lado está el tiempo de la representación o tiempo real y el de la acción que se representa.

Si viéramos esta estructura como una ecuación, el tiempo teatral sería el resultante de las dos temporalidades antes mencionadas.

Por otro lado, está la concepción del tiempo desde el texto y la representación, de la siguiente manera (UBERSFELD, 1998:152):



El tiempo se constituye como uno de los elementos más complejos en el teatro, debido a que se basa en un juego de retórica espacio-temporal.

El problema fundamental del tiempo en el teatro está en que se sitúa en relación con un aquí y un ahora que es el aquí y el ahora de la representación y que coincide con el presente del espectador. (UBERSFELD, 1998:152)

La representación es, entonces, un tiempo vivido de los espectadores, pero que se compone de otros tiempos.

Gracias a los signos teatrales, las decodificaciones y convenciones, el receptor puede entrar al juego de los tiempos simultáneos.

CAPÍTULO III. La construcción del sentido en Grotowski

“El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas hablan de la rebelión, pero los verdaderos artistas hacen la rebelión”.

Jerzy Grotowski

Las manifestaciones artísticas son artefactos y construcciones culturales que, como he explicado, no se limitan a la construcción de objetos, sino también a la construcción de signos, que como tal son depositarios y remiten a un sentido. Es decir, “el objeto artístico es artístico porque lleva una carga significativa que refiere a estructuras culturales profundas” (ALCÁNTARA, 2002:16).

Además de todos los elementos que he descrito, el teatro requiere espectadores para continuar la espiral comunicativa, por ello se convierte en una actividad comunitaria y por lo tanto, generadora de lazos comunicantes entre varias personas.

Esta comunicación entre la “experiencia creativa involucrada en el hecho teatral y la experiencia contemplativa del acontecimiento dramático, crea la tercera dimensión del fenómeno teatral: la *katarsis*”. (ALCÁNTARA, 2002:40). Las dos anteriores que describe Jauss (1986:23) son la *poiesis* o construcción del objeto artístico, y la *aestesis*, que es la fase receptiva o contemplativa.

Será precisamente la catarsis, la fase que nos permita explicar lo que representa el sentido en el trabajo de Jerzy Grotowski.

III.1 El sentido en el modelo teatral de Grotowski

A lo largo de este ensayo, he descrito las pasiones y razones del trabajo del polaco Jerzy Grotowski. Sus principios teatrales, teóricos y prácticos, que se pueden ver bajo la luz de la semiótica, construyen un modelo que:

Algunos teóricos consideran el trabajo grotowskiano como la contribución más significativa de la época o como una síntesis que salvará a la escena contemporánea; otros lo consideran un enfoque indiferente a los problemas socioeconómicos. Todos, sin embargo (...) reconocen que sus ideas prácticas han estimulado a los trabajadores teatrales de casi todo el mundo. (ROMÁN, 2005:144).

Los actores deben sobrepasar sus propios límites y el texto se transforma en palabras propias a la voz del director. Como ejemplo, Ludwik Flaszen rescata en el programa original de la representación polaca de “El príncipe constante”, las siguientes observaciones: “Es una especie de ejercicio que hace posible la verificación del método de actuación de Grotowski. Todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma”. (GROTOWSKI, 1970:75)

Para adentrarnos un poco en la obra que nos permitirá entender el trabajo del polaco, describiré el contexto.

“El príncipe constante” es una comedia escrita en 1629 por Pedro Calderón de la Barca. Fue traducida al polaco por el poeta Julius Slowacki y llegó a México en 1968 como parte de la Olimpiada Cultural.

El texto de Calderón de la Barca presenta la vida del infante de Portugal, Don Fernando, quien cayó prisionero de los árabes. Ellos piden por su rescate la entrega de Ceuta. El monarca portugués está dispuesto a acceder pero Don Fernando, el príncipe constante, se opone a obtener la libertad a ese precio. En la

obra, la figura de Don Fernando adquiere la condición de héroe y mártir del cristianismo frente al poder y religión árabes.

Sin embargo Grotowski no pretendía representarla tal y como es, sino imprimir su propia versión. (FLASZEN 1970:75)

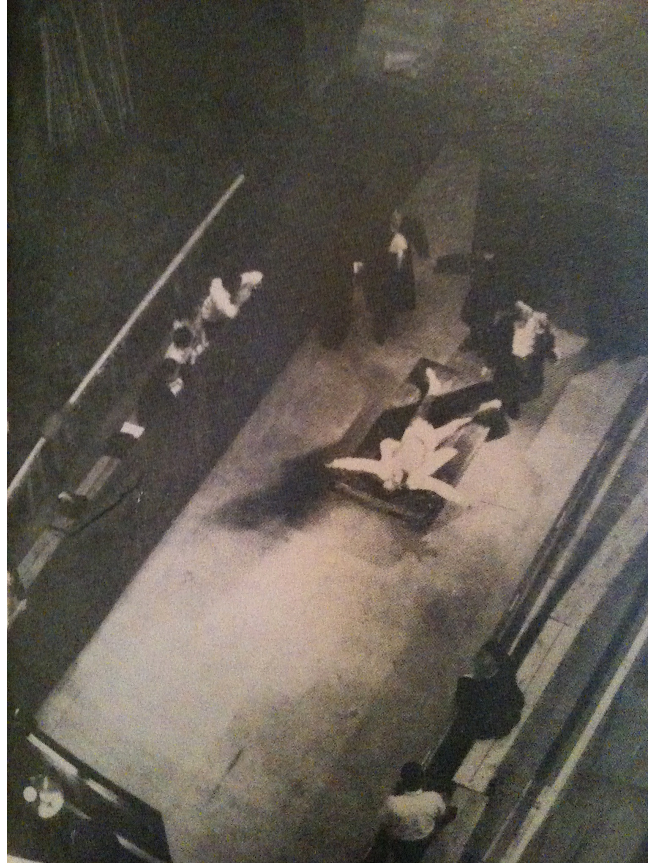
En la primera escena, “el Primer Prisionero colabora con sus perseguidores. Yace en una cama ritual y es simbólicamente castrado y después de ser vestido con un uniforme se convierte en uno de la compañía. Mientras tanto “el Segundo Prisionero –el Príncipe- opone sólo pasividad y gentileza, pertenece a una orden de valores más espirituales. Reúsa ser uno de ellos y de esta manera sus enemigos –que aparentemente lo tienen bajo su poder- en realidad no tienen influencia sobre él. (FLASZEN 1970:75-76)

El 11 de marzo de 2006, Javier Vallejo escribió en la sección de crítica de teatro en el diario español El País, que con su montaje de la obra de Calderón, Jerzy Grotowski llegó al cielo.

Immermann presentó a Don Fernando como un hombre común que sufre una transfiguración. Hoffmann lo hacía aparecer, después de muerto, a los pies de Cristo. Grotowski lleva más lejos esta idea, e identifica al príncipe con el hijo de Dios: trabajando en estado hipnagógico, semidesnudo, Ryszard Ciésłak, protagonista de su montaje, encarnó ‘el acto total del actor’, la simbiosis entre representante y representado.

El mismo Grotowski dijo en un discurso que dio en la Escuela de Drama de Skara en Suecia en 1966, que “la verdad es complicada, por eso hay que evitar las mentiras hermosas. Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador”.

El arquitecto de la obra fue Jerzy Gurawski, quien creó una arena rectangular, con un podium que era a la vez trono y altar del sacrificio. Por las fotografías de la época, se puede comparar con una plaza de toros, o bien un lugar para observar una intervención quirúrgica como en la obra *Anatomía del doctor Pulp* de Rembrandt.



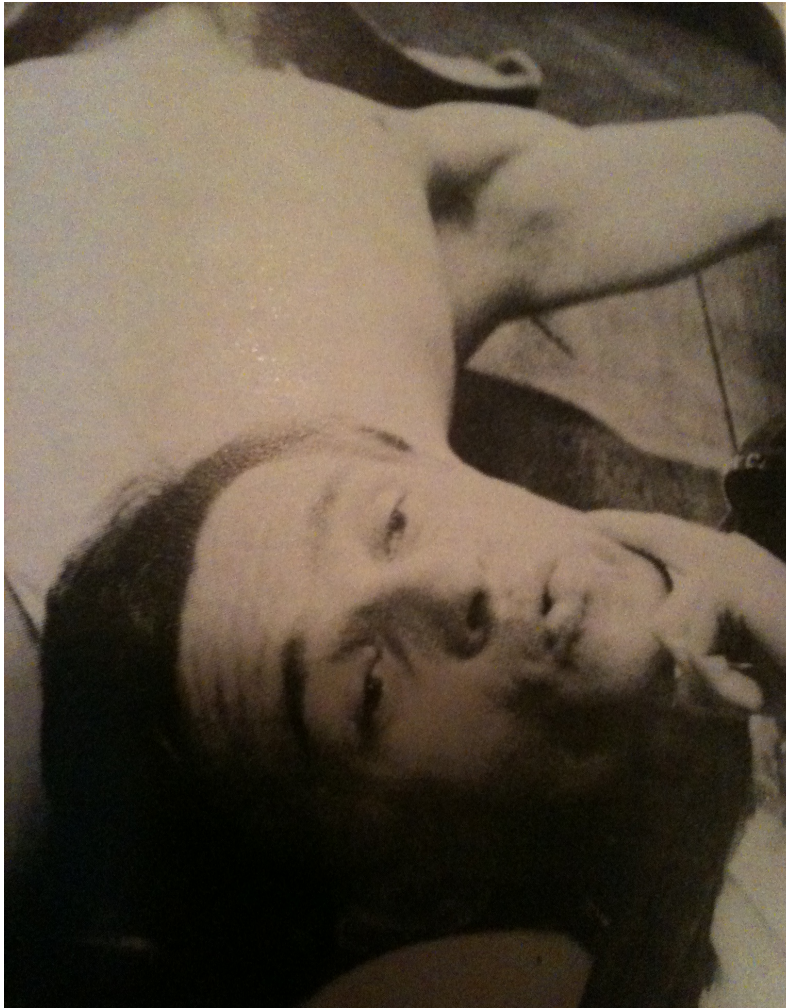
Esta es la vista general de la construcción escénica realizada por Jerzy Gurawski. En ella los espectadores están alrededor presenciando lo que parece un acto prohibido. Fotografía: Teatr-Laboratorium.

El trabajo del actor Ryszard Ciésłak, protagonista de “El príncipe constante”, fue descrito por Josef Kelera en 1965 como “una especie de iluminación psíquica (...) y alrededor de él este ‘teatro cruel’ con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia”.

Es el momento en el que se produce la catarsis, entendida como “una experiencia a partir de la cual se forma una especie de comunidad en la que, a través de experiencias distintas hay, no obstante, un ‘acuerdo’, una comprensión común a

partir de dos horizontes distintos”. (ALCÁNTARA, 2002:41)

En este mismo sentido, al compaginarse estos horizontes y planos del hecho teatral y el acontecimiento teatral, surge la realización del rito, pues en la participación comunitaria brota esta experiencia primigenia que revela la naturaleza humana.



En la fotografía “El príncipe” (Ryszard Cieslak) murió, por lo que en la obra comienzan a matar a otros en su nombre. Fotografía: Teatr-Laboratorium.

Grotowski entiende que “el teatro apareció después del ritual” y se pregunta ¿cuál es la diferencia entre ritual y espectáculo?. Él mismo responde: “la diferencia está en el lugar del montaje (...) cuando el lugar del montaje está en los actantes eso

es ritual; cuando el lugar del montaje está en la percepción de los espectadores eso es el espectáculo”. (1991)

Además se puede entender que “mientras los ritos funcionan con lo que podríamos llamar aparatos culturales *naturales*, las estructuras teatrales utilizan formas artificiales de construcción para crear experiencias similares a las rituales”. (ALCÁNTARA, 2002:154)

En el montaje de “El príncipe constante”, el actor Ryszard Ciésłak porta un paño blanco haciendo una alusión iconográfica a Cristo. A la par entre los actores estaba una mujer, que a la muerte del príncipe, lo abraza asemejando a La Piedad. Sin embargo, el texto transcurrió como lo escribió Calderón de la Barca. La razón es que Grotowski quería generar dos interpretaciones: una de los espectadores para quienes se reflejó la historia de un mártir y otra para los actores, quienes trabajaron en un sentido diferente.



En esta imagen “El príncipe” (Ryszard Cieslak) es torturado mientras los cortesanos rezan. Fotografía: Teatr-Laboratorium.

Es entonces donde entra la mano del Director, quien logra que “en apariencia el espectáculo esté sobre escena, aunque en realidad se desarrolla en la percepción del espectador”. (GROTOWSKI, 1991:58) Esa intencionalidad o dirección va implícita en la construcción del sentido, que “configura un horizonte de significaciones encarnado en la organización de los enunciados”. (LEFEVRE, 1967:41)

Por medio de los signos se puede llegar a niveles de significación que incluso se encadenan de forma indefinida tal como lo expliqué con el carácter que Grotowski imprimió al “Príncipe Constante” como personaje. De esta manera “este fenómeno de significación da cuenta de lo que se llama la ‘profundidad’ de la obra de arte”. (BLANCO, 1989:44)

Al respecto, podría agregar que esta construcción del mensaje del teatro grotowskiano obedece a los lenguajes fabricados o “logotecnias”, según el concepto de Roland Barthes (1990:34) quien afirma que “el usuario –en este caso espectador- se atiene a esos lenguajes, extrae de ellos los mensajes, pero no participa en su elaboración. El grupo de decisión que está en el origen del sistema puede ser más o menos restringido”.

Ahora bien, en el teatro los límites con la vida “pasan por una sublimación de los conflictos reales; la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia social diferida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta”. (DUVIGNAUD, 1966:16) En esta ceremonia dramática, la intervención del grupo social o los espectadores es esencial, como dije anteriormente, debido a que esa presencia “se expresa en símbolos, en imágenes. El arte nunca llega a transformar al mundo, la estética se despliega en puros significados”. (DUVIGNAUD, 1966:17)

En este rubro, los significados no son otra cosa más que la codificación socializada de una experiencia perceptiva.

III.II Tratamiento del texto

Como expuse en el capítulo anterior, la puesta en escena teatral surge de una relación entre texto y representación. En Grotowski, los textos se prestan para la trasgresión del actor y el propio director.

En 1962, Jerzy Grotowski decidió montar la obra “Akropolis” de Stanislaw Wyspianski, misma que llegó en el periodo en el que el polaco tenía gran aceptación internacional , “gracias a algunos espectáculos en los cuales, la poética del Teatro Pobre y la experimentación de las técnicas del actor llegan a su apogeo” (DE MARINIS, 1992:85)

Esta obra permite abordar esos cambios sustanciales del texto que imperaron en la visión de Grotowski, pues es la menos fiel, de todas las que montó, a su original literario. Y no es que tuviera algo contra el texto dramático, sino contra “el modo en que el teatro tradicional lo había usado predominantemente desde hace dos o tres siglos: como algo que se debía de ‘traducir’ con fidelidad en el escenario”. (DE MARINIS, 1992:89)

Para Grotowski el actor y el texto debían de enfrentarse y es con esas confrontaciones, que siempre están presentes en sus métodos actorales, como se puede tener un punto de partida para un proceso creativo totalmente independiente.

Mi encuentro como el texto es similar a mi encuentro con el actor y a su encuentro conmigo: para ambos el texto es una suerte de bisturí que nos permite abrirnos, trascender nuestro yo, descubrir aquello que esta oculto en nosotros e ir hacia los demás.
(GROTOWSKI, 1968:89)

De acuerdo con lo anterior, la obra “Akropolis”, “fue modificada en ciertas partes para ajustarlo a los propósitos del director (...) el balance del texto se altera en

cierta forma por la repetición obsesiva y deliberada de algunas frases, justificada porque dichas frases son los motivos en torno a los cuales la obra se plantea”. (FLASZEN, 1965:55)

Para comprender mejor el contenido de “Akropolis”, retomaré la descripción que de ella hicieron los discípulos de Grotowski: Eugenio Barba y Marco de Marinis, quienes en notas de diferentes ensayos y conferencias relatan que la acción de la obra se desarrolla en la catedral de Cracovia, donde durante la noche de la Resurrección, los personajes de los tapices y esculturas se animan y reviven episodios del Viejo Testamento y la antigüedad. Luego sigue una escena que simboliza la llegada de una nueva era para Europa, con el simbolismo de la ascensión de la Catedral Acrópolis, que no es otra cosa que el campo de exterminio Auschwitz.



Los hombres y mujeres que habitan en el campo de concentración recitan el texto original de Stanislaw Wyspianski mientras construyen un nuevo Partenón. Fotografía: Teatr-Laboratorium.

La escena final representa a la Resurrección que se transforma en un cortejo grotesco en el que los prisioneros llevan el cadáver del “Salvador” a la par que entonan un himno y caminan hacia un horno crematorio.



Los habitantes de “la nueva era” en Europa, marchan hacia los hornos crematorios, cantando y con el cuerpo de su “Salvador”. Fotografía: Teatr-Laboratorium.

El poeta y el director teatral coinciden en la pretensión de mostrar una gran civilización y sus valores. Grotowski emplea su experiencia contemporánea y hace la representación con una visión contemporánea.

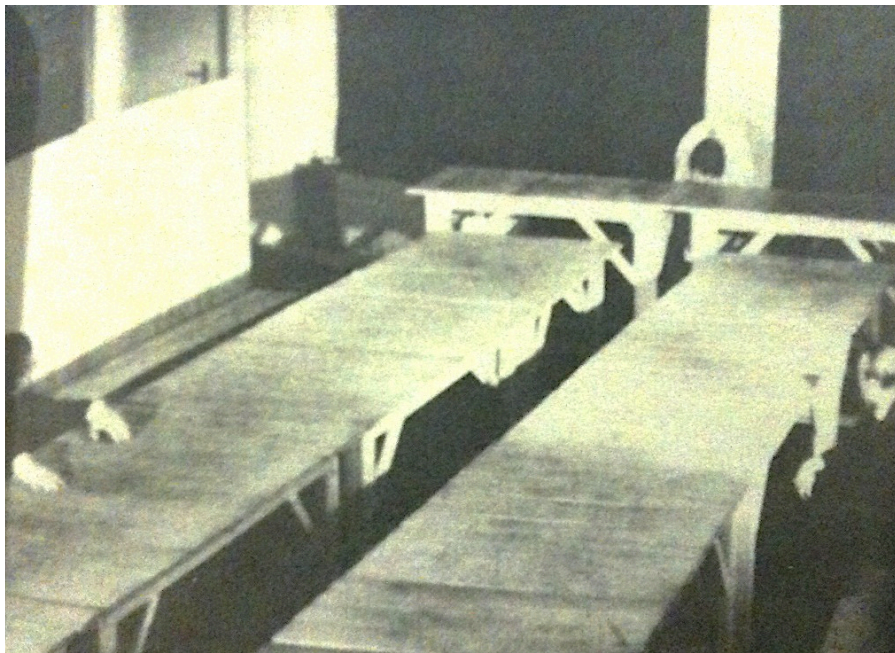
En la segunda mitad del Siglo XX los valores centenarios de la cultura europea están enfrentados a una prueba mucho más severa. Su punto de conversión ya no es el pacífico atrio de la vieja catedral donde el poeta soñaba y meditaba en soledad sobre la historia del mundo. Estos valores chocan ahora en la ruidosa confusión políglota de un mundo limítrofe, en el que nuestro siglo los ha proyectado en un campo de exterminio. (FLASZEN, 1965:56)

III.III Montaje

“Doctor Fausto”

La historia de “Fausto” basada en la obra de Johann Wolfgang von Goethe llegó hasta la mirada de Grotowski, quien decidió producirla, junto con su equipo de cabecera: Jerzy Gurawski en la escenografía y el actor Ryszard Cieslak.

La adaptación del polaco comienza situando al público como los invitados a la última cena de Fausto. El actor les da la bienvenida y les pide que se sienten en dos grandes mesas a los costados. Sólo le queda una hora de vida antes de la condenación eterna en el infierno. La cena, su última cena, es una clara referencia a los pasajes bíblicos de la vida de Jesucristo.



Esta es la vista general de la propuesta de escenografía de Jerzy Gurawski. En la fotografía se aprecia la escena inicial, en la que Fausto espera la llegada de su público-invitado. Fotografía: Opiola-Moskwiak.

En las fotografías podemos observar a Fausto con una túnica blanca, mientras que Mefistófeles usa una negra. La historia es maniquea, el bien y el mal, Dios y el Diablo. Por eso Grotowski la sitúa en un monasterio.



Fausto usa una túnica blanca, mientras que la representación del mal en el personaje de Mefistófeles emplea trajes oscuros. Fotografía: Opiola-Moskwiak.

Para Grotowski “Fausto es un santo y su santidad misma se muestra como un deseo absoluto por buscar la verdad pura. Si el santo quiere integrarse a su propia santidad, deberá revelarse contra Dios”. (BARBA, 1964:65)

La obra de Goethe pasa del papel a la acción, gracias a lo que Lotman llama “texto código”, que “no constituye un sistema estático en sí mismo (...) en la lectura de los textos-código el lector encodifica en éste su propio sistema, y esto es precisamente lo que, sin cambiar su estructura esencial, lo transforma (...) el texto-código se convierte quizá en el transformador más poderoso de la cultura”. (ALCÁNTARA, 2002:170-171)

Dice Barba (1964) que el Fausto de Grotowski no está interesado en la filosofía o la teología, sino en la verdad misma que implica una ruptura con Dios, por ello firma con Mefistófeles a cambio de conocimiento.

El toque de la producción polaca lo pone la ruptura gracias a la burla, pues las acciones de Fausto son mostradas de manera grotesca. No es un santo, ni un mártir, pero intenta encarnar ambos papeles.

Como ejemplo reproduzco un fragmento del monólogo final de Fausto, de la obra original de Goethe:

*¡Oh Fausto,
no tienes más que una hora de vida,
y serás condenado a perpetuidad!*

En el texto original, se muestra la pesadumbre que sufre Fausto por haber vendido su alma a Mefistófeles, pero en la obra teatral, el personaje involucra al público como testigo. Afirma que si Dios hubiera querido salvar su alma lo habría hecho si fuera misericordioso y omnipresente. (BARBA, 1964)

Al final Mefistófeles toma a Fausto y lo conduce a la condena eterna, mientras el actor transforma a Fausto en un condenado, que alcanzó la verdad y ahora paga el precio del martirio eterno.



En la fotografía se muestra el momento en el que Mefistófeles llega para llevarse a Fausto a la condenación eterna. Fotografía: Opiola-Moskwiak.

A lo largo de la puesta en escena se perciben escenas simbólicas. Por ejemplo, Mefistófeles es interpretado por dos actores, un hombre y una mujer. Ella aparece en escena en los momentos de proximidad física con Fausto; es quien lo toma entre sus brazos y lo conduce al Infierno en medio de un canto. Es la imagen de la madre, de La Piedad, que llora la muerte de su hijo.

Al respecto, se puede decir que “en el símbolo siempre hay algo arcaico (...) Tal percepción de los símbolos no es casual: el grupo central de éstos tiene, realmente, una naturaleza profundamente arcaica”. (LOTMAN, 1994:49)

En este sentido, el receptor de estos signos teatrales los codifica según su propio contexto y la teatralidad “está conformada por una serie de signos performativos, cuyo significado se encuentra encodificado en una red externa de códigos, los cuales pueden ser llamados dramáticos porque están constituidos por el acervo cultural de acciones simbólicas sujetas a representación”. (LOTMAN, 1994: 54)

A final de cuentas, en la puesta en escena “ocurre la intersección entre un sistema sígnico primario y uno secundario, es decir, el de la cultura universal y el de la cultura local, y ambos se interrelacionan metafóricamente para producir el significado de la representación”. (ALCÁNTARA, 2002:142)

Es precisamente esta interacción de los sistemas de signos y contextos culturales la que permite la construcción de significado y sentido. A pesar de que los procesos de codificación son inconscientes, emergen a la esfera de la conciencia estructural y es cuando adquieren significado. (LOTMAN, 1994:50)

Por ello, es en la representación escénica donde se puede hacer este proceso, pues dicha decodificación se da cuando el espectador presencia acciones en espacio y tiempo real, mismas que a su vez transforman el texto teatral.

CONCLUSIONES

“Lo común a todos los hombres es la humanidad y con ella las categorías a través de las cuales se despliega su visión dramática del mundo. Lo que no reclama ninguna cultura especial es nuestra manera de ver el suceso, de captar lo que sucede como algo gracioso o trágico. Las obras accesibles a la mayoría ¿no serán aquellas en las que los elementos dramáticos estén en primer plano?”.

Henri Gouhier

El presente ensayo da una nueva luz sobre la figura de Jerzy Grotowski, pues si bien él nunca se definió como semiólogo, sus conferencias, textos, disertaciones y métodos de trabajo apuntan a que creía en la importancia de los símbolos, su interpretación y contextos para enriquecer un trabajo teatral, ya sea desde el actor, o desde el espectador.

El abordaje que se hace desde la trinchera semiológica, permite observar con nuevos ojos el legado del polaco, para proporcionar otros horizontes a sus aplicaciones teatrales.

A su vez, esta nueva faceta de Grotowski nos permite entender por qué su proyecto teatral sobrevivió por décadas, incluso a través de la distancia física. Si bien el teatro actual es una mezcla de métodos, el de Grotowski significó una exploración de nuevas posibilidades, que luego de este análisis alcanzan un sentido más profundo.

Gracias a los elementos semiológicos, el trabajo de Grotowski aporta una nueva interpretación del teatro. Más allá de que su modelo representó la ruptura de “lo clásico”, se toma como punto de partida el trabajo con el actor, el emisor del

mensaje, mientras, al mismo tiempo, es el canal para hacerlo llegar al público.

El teatro pobre se despoja de elementos “innecesarios”, para llenarse de símbolos que permiten una comunicación mucho más estrecha con el espectador. Esta paradoja de la representación me permitió realizar un análisis de los símbolos intencionales que se recreaban en escena para entender el objetivo final: la catarsis consciente del receptor.

La semiología aplicada en el trabajo de Grotowski es sólo un ejemplo de que cualquier manifestación humana está sujeta a interpretaciones multifactoriales. La formación como comunicóloga, me permite realizar el análisis con herramientas estructuradas para poder ver más allá y entender el trasfondo de los acontecimientos.

Al tener un conocimiento previo de los elementos que conforman una obra teatral, pude detectar esos puntos de quiebre en los que tanto hacía énfasis Grotowski; desde el tratamiento del texto clásico llevado al escenario con una serie de reinterpretaciones que estallan entre los elementos de la escenografía y el trabajo actoral. Las máscaras, los movimientos y el manejo de la voz se convierten en punta de lanza para el mensaje; se trata de un teatro que confronta al espectador con la naturaleza humana solamente a través de una simbología previamente estructurada.

El presente trabajo de investigación puede aportar a estudiantes, investigadores e interesados en el tema, una serie de elementos en los que encontré relación del arte con la interpretación, a la vez que muestra el proceso para realizar dicha interpretación.

Es también permite llevar modelos generales a casos particulares y aplicarlos en elementos concretos. El resultado es variable según la interpretación, pero queda claro que la semiología desmenuza un fenómeno, lo pone bajo la lupa de los

símbolos y lo integra a su contexto para lograr un campo de trabajo mucho más amplio que otorgue nuevas posibilidades de entendimiento.

Además, este texto ofrece un acercamiento con un modelo teatral profundo que deja las preguntas en el espectador. También, el teatro de Grotowski se interesa por crear, desde el escenario, una catarsis que genere consciencia social.

El alcance de la investigación quedó en el ámbito bibliográfico, gracias a lo que conocí una nueva manera de interpretar la historia, pues a través de videos, fotografías, fragmentos de libretos, apuntes y traducciones de conferencias, pude recrear las representaciones teatrales, con lo que el fenómeno del teatro tomó una nueva dimensión: el análisis del texto, tal como lo menciono al inicio.

Esta investigación puede seguir su curso, si se interesa analizar el legado de Grotowski en la actualidad, recurriendo a sus discípulos, o bien aquellas personas que retoman sus métodos de trabajo.

Al final entendí que cualquier manifestación artística responde a un tiempo-espacio determinados, debido a los temas que maneja, la forma en la que lo hace y el público al que llega. Las obras tangibles como pinturas, esculturas o libros, nos hacen sentir más cercanos con el pensamiento del artista; podemos posarnos una y otra vez frente a ellas, con la seguridad de que cada uno de esos acercamientos nos ofrecerán nuevas pistas para su análisis.

En este caso, el teatro como una manifestación artística intangible recurre a la preservación en la memoria a través de otros elementos, pero que a la vez aportan una nueva manera de análisis. En mi caso no pude ver una obra dirigida por Grotowski, por lo que tuve que acercarme a él de manera indirecta. Tal vez por ello este análisis será muy diferente de los que hicieron aquellos que estuvieron en contacto directo.

De manera personal, este ensayo representó un reto en la recopilación de la información. Si bien hay material de análisis teatral, fue difícil trasladarlo a un contexto bien establecido: Polonia en la década de los 60.

Además, el contexto social en el que surgió el interés de Grotowski por hacer teatro pobre requirió de un estudio aparte, pero aún mayor fue el desafío cuando me enfrenté a los videos de las obras de Grotowski en polaco. Fue entonces cuando comprendí la esencia de la propuesta teatral, pues me enfoqué en el movimiento y la actuación; de esta manera, aún sin entender las palabras, encontré el sistema de signos, en la mano del director, que van más allá del mensaje hablado.

Fue entonces cuando comprendí la dimensión del fenómeno artístico, que llega al espectador a pesar de los contextos diferentes. Asimismo, comprendí el objetivo de Grotowski: despojarse y poner frente al receptor un acercamiento al sentido de la vida humana.

En resumen, el sentido de este ensayo va de acuerdo con la siguiente cita: "el quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos". (GEERTZ, 1995. p. 35)

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE AGUILAR, Genaro (2003). *Pistas para abordajes cualitativos. Manual teórico, técnico y práctico*. México, Universidad Cristóbal Colón.

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (2002). *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México, Universidad Iberoamericana.

BARTHES, Roland (1992). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós.

BARTHES, Roland (1990). *La aventura semiológica*. España, Paidós.

BEUCHOT, Mauricio (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, Fondo de Cultura Económica.

BLANCO, Desiderio (1989). *Claves semióticas*. Perú, Universidad de Lima.

BOAL, Augusto (1989). *Teatro del oprimido*. México, Nueva imagen.

BOBES, María del Carmen (1988). *Estudios de Semiología del Teatro*. Madrid, Aceña Editorial.

BORDIEU, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron. *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Argentina, Siglo XXI.

BROOK, Peter (1998). *La puerta abierta: Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. México, Conaculta.

CARONTINI, Enrico y Daniel Peraya (1979). *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. España, Gustavo Gili.

DE MARINIS, Marco (1992). *Semiótica del teatro*. España, Lumen.

DUVIGNAUD, Jean (1966). *Sociología del teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas*. México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1978). *Semiología de la representación: Teatro, Televisión, Cómic*. Barcelona, Gilli.

ECO, Umberto (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. España, Lumen.

ELAM, Keir (1993). *La semiótica del teatro y el drama*. Londres, Routledge.

ELIZONDO MARTÍNEZ, Jesús O. (2006). *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México, Universidad Iberoamericana.

ESTÉ, Aquiles (1997). *Cultura replicante. El orden semiocentrista*. España, Gedisa.

FABBRI, Paolo (1999). *El giro semiótico*. España, Gedisa.

GADAMER, Hans-Georg (1977). *Verdad y método*. España, Sígueme.

GARRONI, Emilio (1970). *Lingüística formal y crítica literaria*. Madrid, Comunicación.

FILLER, Witold (1976). *El teatro contemporáneo polaco*. Varsovia, Interpress.

GAMALIEL, Esvón y Víctor Nava (2001). *Para conjurar la desmemoria: más de tres décadas de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México*. México, UAEM

GEERTZ, Clifford (1995). *La interpretación de las culturas*. España, Gedisa.

GREIMAS, J.A. y Jarques Fontanille (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI.

GROTOWSKI, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI.

JAKOBSON, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. España, Seix Barral.

JAUSS, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.

KOWSAN, Tadeus (1992). *Literatura y espectáculo*. España, Taurus.

KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.

LEFEVRE, H. (1967). *El lenguaje y la sociedad*. Argentina, Proteo.

LOTMAN, Yuri (1999). *Cultura y explosión*. España, Gedisa.

LOTMAN, Yuri (1997). *La semiósfera*. Valencia, Cátedra.

MORRIS, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de signos*. España, Paidós.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio (1992). *El teatro como vehículo de comunicación*. México, Trillas.

QUEZADA MACCHIAVELLO, Oscar (1991). *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Perú, Universidad de Lima.

ROMÁN CALVO, Norma (2005). *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México, Editorial Pax.

SCHEFF, T.J. (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México, Fondo de Cultura Económica.

SELIGSON, Esther (1989). *El teatro. Festín efímero*. México, UAM

STANISLAVSKI, Konstantin (1998). *El arte escénico*. México, Siglo XXI.

STANISLAVSKI, Constantin (2003). *Manual del actor*. México, Diana.

SUSKIND, Patrick (2006). *Sobre el amor y la muerte*. México, Seix Barral

TALENS, Jenaro (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. España, Cátedra.

THOMPSON, John (2002). *Ideología y cultura modernas*. México, UAM-Xochimilco.

TORDERA, Antonio (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. España, Cátedra.

UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid, Universidad de Murcia.

VERÓN, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. España, Gedisa.

WEBER, Martín *et al.* (1967) *Teatros y política*. Buenos Aires, De la Flor

REVISTAS ESPECIALIZADAS

BARBA, Eugenio (1964). *El Doctor Fausto: montaje textual*. Tulane Drama Review. No. 24. Nueva Orleans, EE.UU.

CEBALLOS, Edgar (ed.). (1994). *Grotowski. Número especial de homenaje*. Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Nos. 11 y 12. México.

DE ITA, Fernando (2009). *Teatro sin teatro*. Revista Paso de gato. No. 38. México.

GLANTZ, Margo (1968). *Entrevista a Jerzy Grotowski*. Revista Siempre! No. 349. México

HONZL, J. (1971). *La movilidad del signo teatral*. Revista Trabajo teatral. No. 4. Francia.

ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes (2003). *La cinésica en la representación teatral*. Revista Trimestral de Estudios Literarios. Volumen III, No. 12. Colombia, Universidad del Atlántico.

SALCEDO, Hugo (2005). *La reescritura del texto dramático*. Revista Castálida. No. 28. México, Universidad Autónoma del Estado de México.

SONESSON, Göran (1999). *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*. Revista Heterogénesis No. 29. Suecia.

TÉLLEZ, Jesús (2005). *Reglamentación teatral en la Toluca del siglo XIX*. Revista Castálida No. 28. México, Universidad Autónoma del Estado de México.

TOLEDO, Julio César (2013). *Texto dramático: algunas consideraciones*. Revista Punto en línea No. 20. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

REFERENCIAS ENCICLOPÉDICAS

“Un pueblo de trágicos destinos” En La nueva enciclopedia temática (vol. 10, p.457) México, DF 1981.

CONSULTA EN INTERNET

Piotr Gruszczynski. *Los años noventa en el teatro experimental polaco*. Recuperado en agosto de 2005 de:

<http://www.polenia-es.com/foro/cultura-y-sociedad/1723-teatro-polaco>

Enrique Herreras. *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Recuperado en octubre de 2013 de:

http://books.google.com.mx/books?id=bd_9f-o9DTwC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=NATURALISMO+TEATRO+ENSAYO&source=bl&ots=mCOhas88km&sig=xIOuT16-6isz7Gre8fw8vnO3l6Q&hl=es&sa=X&ei=ae-NU9G2DMmDqgaisoDoBw&ved=0CFkQ6AEwBg#v=onepage&q=NATURALISMO%20TEATRO%20ENSAYO&f=false

Karina Mauro. *Informe I. El sistema Stanislavski*. Recuperado en febrero de 2014 de:

<http://www.alternivateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>

José Miniño. *3 de mayo - Fiesta nacional de Polonia - Aniversario de la primera Constitución polaca del 3 de mayo de 1791*. Recuperado en agosto de 2005 de:
<http://www.polonia.es/x.php/2,509/3-de-mayo-Fiesta-nacional-de-Polonia-Aniversario-de-la-primera-Constitucion-polaca.html>

Javier Vallejo. *El 'calderón' de Grotowski*. Recuperado en enero de 2012 de:
http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585_850215.html