

# Hacia una pragmática de las acciones escénicas

**Andrés Kalawski**

Dramaturgo y actor

Profesor de Escuela de Teatro PUC



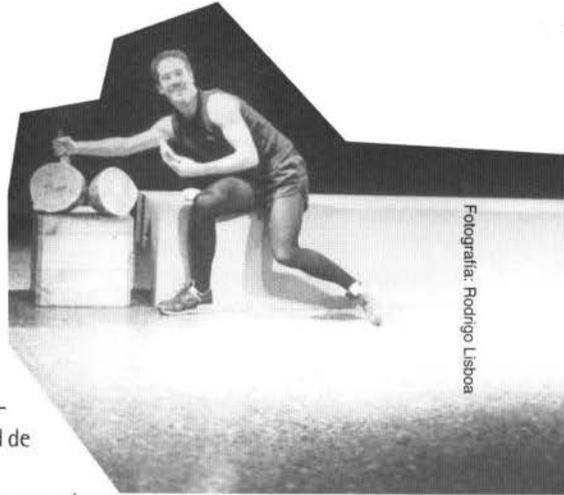
El otro día, un amigo director de teatro me dijo que sus alumnos de actuación querían saber qué era el *teatro contemporáneo*. Se rió. Me reí. Después, cuando mi amigo ya se había ido, me quedé pensando. (Nunca he sido muy rápido de ideas). ¿Qué es, verdaderamente, el teatro contemporáneo? Por supuesto, contemporáneo no puede ser entendido aquí en un estricto sentido histórico, pero, ¿qué diferencia el teatro que podemos ver hoy del teatro que pudo ver mi abuelo en Europa, o el que vio al llegar mi bisabuelo, recién venido desde Osaka?

En la medida en que logro comprender algo, comprendo que en el estudio de los fenómenos teatrales se ha hecho un abuso de los presupuestos positivistas de la epistemología científica tradicional. No es el momento de hacer apologías del constructivismo, pero me parece que en la medida en que pueda valorarse adecuadamente la transformación del observador, o mejor, la transformación de la relación entre el observador y el objeto teatral, podremos conocer mejor la forma en que el mirar conduce el hacer. Por supuesto, esto podría llevarnos galopando al abismo de la sociología. Nada más

lejos de mi intención. Sí, en cambio, valorar las modificaciones que el devenir histórico y cultural han operado sobre nuestra capacidad de percibir teatro.

Es uso corriente afirmar que el teatro de nuestros días es un teatro que ha logrado separarse de la dramaturgia (entendida como la producción textual anterior al espectáculo y que determina éste). El teatro de la segunda mitad del siglo veinte en adelante, decimos, es un teatro que no consiste sólo en la ilustración de un texto, en su *mera* interpretación. Por lo menos, no siempre. Si esto es cierto, quisiera abordar en qué medida esto es operado no sólo por las intenciones de los que hacen teatro, sino también por las percepciones de los que lo ven.

El teatro está formado por acciones. Concédame eso. Entendamos por acción cualquier perturbación del espacio perceptual del espectador durante el espectáculo y que él suponga generada por éste. Esta perspectiva nos permite incluir estructuras, como la escenografía, dentro de las acciones, y dejar afuera la tos de la señora gorda de la última fila. A



Fotografía: Rodrigo Lisboa

Matías Oviedo en **Hopefull monster** de Andrés Kalawski. Dirección y diseño: Alvaro Viguera. Festival de Teatro en Pequeño Formato, 2002.

continuación estableceremos dos propiedades que pueden tener las acciones teatrales en la esperanza de que la caracterización nos acerque al entendimiento.

En la tradición occidental de un teatro estrechamente ligado a la literatura dramática, la principal característica de las acciones teatrales es la ficción. A esta comprensión de las acciones en el teatro en tanto ficciones, remiten preguntas como: ¿de qué se trataba la obra? Esta pregunta no tiene, las más de las veces, por objeto inquirir sobre la naturaleza última de la reflexión detonada por el montaje, sino la narración sucinta de la ficción evocada por éste. Para que esto sea posible, es necesario enmarcar al menos dos de los cuatro tipos de acción que más adelante

describo en un marco según el cual la evocación es distinta de lo evocado. Esta concepción, tradicionalmente achacada a la poética aristotélica, es, según Guénoun<sup>1</sup>, más propia de la idea platónica de representación. De cualquier manera, la tradición de pensamiento en este sentido ha tenido una importancia innegable.

Entenderemos aquí ficción (f) en un sentido amplio, como aquello distante en el tiempo o el espacio y que es actualizado mediante convenciones culturales. Esta distancia es percibida por los espectadores aunque no lo sea su existencia *real*. Quiero decir que una cierta narración (la de un accidente de tránsito, por ejemplo) la entenderemos como una ficción, bien los espectadores puedan verificar su experiencia de esa narración o no. Si se prefiere, la ficción (f) es una forma de organización de la existencia en un plano simbólico, distante y distinto del presente de la escena, y actualizado en la forma antes descrita. Esta aproximación laxa nos permite abarcar la *mimesis* aristotélica (como se ha entendido desde el renacimiento) y dejar un espacio abierto para prestidigitaciones retóricas que me permitirán huir a tiempo de este ensayo. Usaremos la expresión *ficcional*, bastante fea, en vez de *ficticia*, pues esta última está irremediablemente asociada a la mentira. Si uno de los objetivos de este texto es recordar que casi cualquier cosa que se diga sobre un

escenario es ficción, malamente podríamos usar la mentira como apoyo. Por otra parte, las actividades

escénicas han estado ligadas desde muy antiguo a las artes de la ilusión. La magia es aquí nuestro referente más directo, pero cualquier truco escénico nos sirve. Ilusión (i) lo entenderemos pues como un engaño de la percepción que el espectador a posteriori puede reconocer y juzgar como intencionado.

Podemos reconocer entonces cuatro tipos básicos de acciones escénicas.

1. Acciones ficcionales ilusorias (fi)
2. Acciones ficcionales no ilusorias (f̄yi)
3. Acciones no ficcionales ilusorias (ÿfi)
4. Acciones no ficcionales no ilusorias (ÿf̄yi)

En el primer grupo estarán aquellas acciones que remiten a otro tiempo o lugar mediante el engaño de la percepción. Veo a dos personajes que se golpean. Más tarde, en el bar que está cerca del teatro, los actores me explican cómo trucaron la pelea. En el segundo grupo estarán aquellas que remiten a un *allá* o *entonces* sin recurrir al engaño de la percepción, sino sólo mediante convenciones culturales. Veo a dos actores que se besan y entiendo que dos personajes se besan. El tercer tipo está formado por aquellas acciones que provocan un engaño en la percepción sin remitir a un lugar o tiempo distinto del escénico. Veo a David

Copperfield volar, entiendo que la entrada es muy cara. En el cuarto grupo, finalmente, están aquellas acciones

que desarrollaron fuertemente la *performance* y *happening* a partir de los años sesenta. Éstas pueden ser metafóricas, en tanto tienen una relación reflexiva con un presente distante, pero no intentan actualizarlo. Veo a un hombre cortándose las venas. Puaj. El paso súbito de los tipos 1 o 2 al 4 es la forma más conocida del efecto de *distanciamiento* propuesto por Brecht<sup>2</sup>. De esta forma, la ficción



Néstor Corona, Andrés Kalawski, Beatriz Liebe y Andrés Wass en **El estómago del pez**, escrita y dirigida por Andrés Wass. Teatro Galpón Hiperpótamo, 1999.



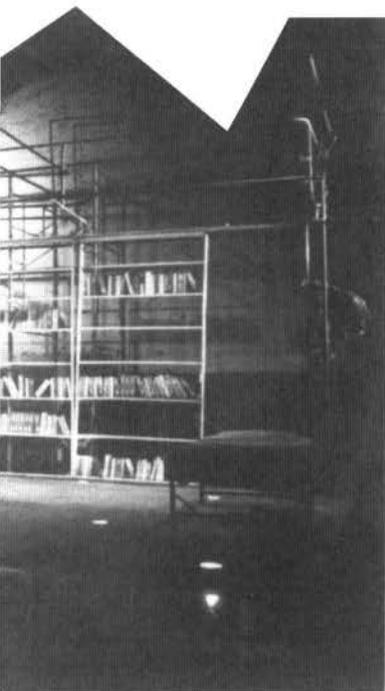
Francisco Ossa y Daniela Farfán en **Logo** de Andrés Kalawski. Dirección: Francisco Alborno. Diseño: Andrea Ugarte. Festival Viaje, 4 autores en torno a un tema, Escuela de Teatro PUC, 2002.

que contiene un destino irrevocable e incuestionable es comentada y puesta en evidencia como artificio por el intérprete.

Por supuesto, los tres primeros tipos de acción necesitan de la existen-

1. Guénoun, Denis. *Le théâtre, est-il nécessaire?*. Circé, 2002.
2. Brecht, Bertold *Breviario de estética teatral*. Ediciones La Rosa Blindada, 1963, y *Escritos sobre el teatro*, Nueva Visión, 1970.

cia simultánea del cuarto, pero ésta es juzgada como irrelevante por el espectador. Como nuestro condicionamiento histórico y cultural está ligado a la literatura y la ficción en el teatro, vamos a pensar, en primera instancia y las más de las veces, que aquel que está en un escenario en un evento artístico procurará evocar un espacio o tiempo distante. Se dificulta así el que los espectadores puedan pensar en los ac-



tores en tanto *actores* y no *actores/personajes* en las acciones del cuarto tipo. Por supuesto, también, estas acciones han existido siempre como posibilidad. Pero es sólo desde las vanguardias escénicas del siglo XX que podemos como espectadores apreciarlas sin considerarlas como errores.

El que los que ven un espectáculo sean capaces de distinguir estas distintas acciones y considerarlas relevantes para la comprensión del espec-

táculo puede proporcionarnos una clave para entender aquello del *teatro contemporáneo*. En tanto los espectadores pueden juzgar como optativo que un montaje se base primordialmente en acciones escénicas ficcionales ilusorias, por ejemplo, los otros tres tipos se volverán elocuentes por su ausencia.

La mencionada independencia que el teatro actual goza respecto de la dramaturgia se refiere también a estos tipos de acción. Si sólo pasamos del formato dramático tradicional al testimonio, por ejemplo, seguimos enfrascados en la actualización de una ficción por los mismos medios, y sólo cambia el nombre de quien planifica la forma de actualización de *dramaturgo* a *director*. Cambia también el *estilo* del texto dicho por los actores, pero no su carácter central en el ordenamiento del espectáculo. En cambio, si un montaje se basa en alguno de los otros tipos, o si, basado en acciones ficcionales, el espectáculo superpone o intercala acciones de los otros dos grupos, podemos decir que estamos frente a un hecho escénico independiente de la dramaturgia.

Tradicionalmente, se le ha otorgado a la dramaturgia la función de estructurar, al menos en potencia, el espectáculo teatral (seguimos hablando de la idea de dramaturgia que mencionamos en el paréntesis del tercer párrafo). Esta labor se le achaca a la dramaturgia a partir de un modelo de *representación* teatral, es decir, de actualización de ficciones. Un espectáculo puede organizarse fundamentalmente sobre acciones del tercer y cuarto tipo. En ocasiones, eso es lo más apropiado para una dramaturgia fragmentada. Los dramaturgos hace rato huyen a las colinas. Han (hemos) com-

prendido que la dramaturgia es un material del teatro que, como la madera, puede usarse de soporte o decoración. Y esto no es restarle importancia a la madera. ¿Han tratado de talar una araucaria? La dramaturgia no es necesariamente el eje estructurante de un espectáculo, porque un espectáculo se compone de acciones que siempre, como dijimos antes, incluyen la característica de ser no ficcionales, no ilusorias. La dramaturgia, en cambio, es siempre un hecho potencial en su presente de teatro, y, por lo tanto, una ficción. Sobre el escenario hay alguien. Eso es siempre una ficción. Tampoco se trata de desconocer la importancia de la organización potencial que puede proveer la dramaturgia, sino de recalcar su carácter potencial.

Creo que esta clasificación puede resultar útil para trabajar en montajes basados en materiales no dramáticos al interior de escuelas de teatro. Las correspondencias y tensiones que se produzcan entre las acciones de distinta naturaleza pueden ayudar a la comprensión de la deriva del teatro durante el siglo pasado y a valorar la simultaneidad escénica como una especificidad que lo distingue de la literatura. También puede resultar útil trabajar con esta clasificación en el entrenamiento de la apreciación artística. Enfrentados a ciertas coreografías, por ejemplo, hay espectadores que se frustran al no poder decodificar convenciones que actualicen una ficción. Se enriquecería su experiencia si se les mostrara que pueden dirigir su atención a otros sistemas de entrelazamiento de acciones. Ojalá trabajos de este tipo puedan aportar evidencia que ayude a sostener y perfeccionar este acercamiento a la forma en la que vemos las artes escénicas.

No pretendo decir, en ningún caso, que el mérito estético del teatro contemporáneo pueda reducirse a estas categorías. Tampoco, que la evolución histórica del teatro pueda reducirse a estos cuatro tipos de acción sobre el escenario, minimizando así la importancia y belleza de las grandes creaciones de los siglos XIX y XX. Espero sí, que un orden simple y claro de este tipo pueda ayudar tanto a los que vemos como a los que hacemos teatro,

sobre todo cuando nos enfrentemos a la pedagogía del teatro reciente. Con el antiguo no hay problema. Las academias siempre han sido buenas con los fósiles y malas con los ratones. Si no, pregúntenle a los ratones.

La división que propongo en este texto debe ser, sin embargo, flexible. Dos o más tipos pueden darse simultáneamente. Mientras los versos alejandrinos surgen de los talentosos labios de aquel actor, su cuerpo cues-

tiona lo dicho. El juicio del espectador puede variar súbitamente de un punto a otro (¿se está equivocando el actor? Ah, no, es parte del montaje). Espero que este dispositivo de clasificación y descripción ayude a enriquecer y clarificar la forma en la que vemos algunas cosas en el teatro. Toda estructura técnico / teórica debiera servir como herramienta de conocimiento y no como jerga de especialista vacía y encasilladora. ■

## El canto en la palabra teatral

### Magdalena Amenábar Folch

Cantante Lírica

Profesora Escuela de Teatro P.U.C

**P**arece ambicioso pensar que se puede enseñar voz; sin embargo, el belga Serge Wilfart<sup>1</sup> se aventuró a señalar que *el profesor de voz es una especie de "luthier" que reconstruye, a la vez, el instrumento y también al músico...*

Hace falta contar con una suma de variables mediatas, actos sistemáticos de voluntad, conciencia y perseverancia de parte del alumno, además de una infinita capacidad de persuasión y paciencia de parte del maestro para lograr conquistar una buena voz.

Si entendemos la actitud formativa como educar (del latín *educire*),

entonces la labor supone hacer educir al alumno-actor todo su potencial sensible, vocal y corporal, condición nada fácil si sabemos lo complejo que es que el aprendiz entienda la necesidad formativa real y se haga cargo, de por vida, de su voz, el uso y manejo de ésta.

Desde la perspectiva de lo cotidiano, todos hablamos y lo hemos hecho desde siempre; entonces, parece sorprendente que un profesor enseñe voz. Pero, ¿cómo hablamos?, ¿qué decimos? y ¿cómo lo decimos? Es un universo en el que obligatoriamente debemos explorar, puesto que esta profesión desarrolla comunicadores cuyo sustento es principalmente el manejo creador de la imagen y la palabra; esto nos mantiene perma-



Magdalena Amenábar en el recital *Donna abbandonata*. Casa Piedra. Mayo, 2002.

nentemente exigidos y expuestos. Porque si un anónimo, de las millones de almas que caminan por el mundo, es o está disfónico, usa malamente su instrumento vocal o habla feamente, no afecta ni lo notan muchos. En el oficio teatral, en cambio, ello pasa a ser un problema digno de crítica.

Un actor que no puede o no sabe

1. Serge Wilfart: *Encuentra tu propia voz*. Ediciones Urano, Barcelona, 1999.