



Teatro en cuanto arte: desde Friedrich Nietzsche hasta Camille Paglia.

Silvia Davini

(Universidad de Brasilia)

El Diccionario del Teatro de Patrice Pavis define *theatron*, palabra griega que dio origen a la palabra teatro, de la siguiente manera:

Palabra griega que designaba el lugar desde donde se miraba, y luego el espacio donde se situaba el público (en las gradas o hemiciclo); más tarde, la masa de espectadores y, posteriormente, el edificio en su totalidad donde tenían lugar las representaciones. Hoy en día, *teatro* es el término más general para el edificio, la escena, el arte como género literario, el conjunto de la obra de un escritor o de una época ("teatro de CALDERÓN", "teatro alemán"), lugar donde ocurre algo ("teatro de los hechos"..., "teatro del mundo"). Numerosas lenguas conservan de la etimología de *theatron* la representación de un acontecimiento visible (*teatro*, *Schauspiel*, *Divaldlo*, etc.).¹

La definición en el libro de Pavis expone claramente ideas dominantes hasta hoy en el teatro, ricas para ser revisadas, cuyos axiomas han permanecido vigentes en el siglo xx. La definición del "arte como género literario" parecería indicar también que el arte no se da necesariamente en el teatro, sino en la literatura o, mejor dicho, en la consideración del texto teatral como literatura. Así, a la imagen de la escena teatral en cuanto "acontecimiento visible" la determinarían como estrictamente visual, lo que lleva también a abandonar la idea de sus características escénicas como sonoras y visuales. De este modo, la palabra *theatron* se esfuma de la definición, substituyéndose por la palabra teatro.

De hecho, Pavis revela ideas ya instaladas sobre el teatro en la segunda mitad del siglo XX, cuando se fue abandonando la percepción conjunta de lo visual y lo auditivo. Por su parte, el texto teatral fue tomando más relevancia como

¹ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Buenos Aires-México, Paidós, 1990, p. 509.



literatura que como propuesta estructural para ser implementada en escena. Más tarde, esta idea del texto teatral como texto literario ha implicado, muchas veces, su pérdida como mapa para la escena. Por esta razón, los textos fueron muy a menudo modificados, cortados o acrecentados. En muchos casos, las técnicas teatrales empezaron a reducirse y gran parte del repertorio teatral comenzó a considerarse como muerto.

Pensar el teatro como experiencia no exclusivamente visual, sino también de percepciones sonoras y visuales abre un espacio para considerarlo como productor de imágenes -sonoras y visuales- transfiguradoras. La utilización de técnicas variadas para que actores y actrices puedan responder a las demandas de repertorios diversos posibilita el surgimiento de lo nuevo en escena desde los diversos géneros, estilos o lenguajes. Así, paralelamente a los lenguajes culturales y de entretenimiento, el teatro puede volver a producir teatro en tanto arte.

La primera obra de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) plantea varias cuestiones originales sobre el tema de la música y los coros en la tragedia. Si bien esta obra no fue intensamente considerada en el campo del teatro, sus hipótesis aportan potentes e importantes argumentos para retomar cuestiones sobre la escena hoy. Algunos cuestionamientos sobre temas históricos, sobre el espacio teatral completan también la primera perspectiva de este texto. En seguida, brevísimos comentarios de intelectuales destacados de inicios y finales del siglo xx en torno a la voz y el arte plantean nuevamente temas para reflexionar sobre la dimensión acústica de la escena y, fundamentalmente, del teatro en cuanto arte. Deseamos que esos comentarios permitan repensar nuestra definición del teatro como exclusivamente visual y recuperar su lugar como arte.

Algo sobre el pensamiento de Friedrich Nietzsche en *El Origen de la Tragedia en la Música*.

Publicada en 1872, *El Origen de la Tragedia en la Música*² es la obra de Nietzsche que inaugura la evolución de su pensamiento filosófico. La obra comienza

² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *A Origem da Tragédia na Música*. A Origem da Tragédia, São Paulo, Centauro Editora, 2004. (13ª Edição - 2008. Tradução Peter Klaus Ivanov; p. 17-152).



alrededor de 1865, cuando Nietzsche se dedica a estudiar filología en Leipzig. Durante ese primer periodo, la obra de Nietzsche manifiesta una marcada influencia del pensamiento de Arthur Schopenhauer y una profunda admiración por la obra de Richard Wagner.

En esta etapa, su amistad con Wagner es intensa y se prolonga hasta 1878, cuando Nietzsche rompe su relación con él. Es entonces que Nietzsche produce sus primeros trabajos críticos sobre la cultura occidental. En un segundo periodo, entre 1878 y 1882, Nietzsche se aproxima al ideal de libertad de la Ilustración francesa. En 1883, con la publicación de su obra *Así habló Zaratustra*, se inicia el tercer periodo de su pensamiento, llamado también periodo Zaratustra o de la *voluntad de poder*.

Desde esa última fase, es posible percibir la unidad del sistema de pensamiento de Nietzsche, que se inicia con la definición de las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco en *El Origen de la Tragedia*, hasta los intentos por establecer nuevas tablas de valores en la cultura occidental. La diferencia entre lo apolíneo y lo dionisiaco es resuelta por Nietzsche a través de su acentuación del espíritu dionisiaco, definido como afirmación de la vida o de la voluntad de vivir. A través de esa postura conceptual, Nietzsche refuta la cultura alemana de su época, más precisamente lo que define como la acomodada cultura burguesa de entonces, marcada por el idealismo. Su crítica se apoya en los principios dominantes sobre lo real y lo racional.

La constante polémica que Nietzsche instaura sobre la moral resulta en el descubrimiento del elemento que sirve de fundamento a la cultura: el valor. Nietzsche argumenta que los valores del cristianismo, del socialismo y de la democracia corresponden a una moral que debe ser superada ya que, según él, manifiesta una vitalidad descendente, en contradicción con la voluntad de vivir y de poder. Nietzsche evidencia en su discurso lo que ve como falsedad de la supuesta objetividad de la ciencia y el espíritu decadente del cristianismo, que define como opuestos a la vida.

La introducción de Nietzsche a la cuestión del valor en el pensamiento occidental parte del desarrollo de una crítica al valor, punto fundante de una nueva filosofía genealógica. Nietzsche evalúa valores trazando su linaje hasta sus



orígenes. Esto demuestra que, en *El Origen de la Tragedia en la Música*, la cuestión que se plantea no es histórica, sino estética y filosófica. Los valores surgen de modos de existencia, modos de ser de aquellos que son evaluados y de aquellos que evalúan. En 1888, dieciséis años después de haber publicado su primera obra, Nietzsche publica una tentativa de autocritica y un prefacio para Wagner dado que, para ese entonces, la amistad entre ambos había terminado. No obstante, el pensamiento de Nietzsche sobre la música y la tragedia, su primero texto, permanece intacto en sus escritos de 1888, bajo el título *El Origen de la Tragedia o Helenismo y Pesimismo*.³

En *Nietzsche y la Filosofía*⁴, Gilles Deleuze nota que para Nietzsche la genealogía evidencia el elemento diferencial a partir del cual deriva el valor. De esta forma, genealogía significa origen de nacimiento, pero también diferencia y distancia de ese origen. Esta apreciación denota que en *El Origen de la Tragedia en la Música* las cuestiones planteadas por Nietzsche no son del orden de lo histórico, ni tampoco se trata de una apología de los griegos, sino de un análisis crítico de Occidente a partir del arte.

Allí, el silogismo del amo y el esclavo revela la formulación de valores en Nietzsche. En esa nueva tabla de valores, él propone la personalidad creadora en lugar de la objetividad, la virtud a la bondad, el orgullo a la humildad, el riesgo a la satisfacción, la crueldad a la piedad y el amor a lo lejano en lugar del amor al prójimo. Nietzsche, que también componía música y escribía poesía, se define ya entonces como el primer filósofo trágico. Revisar *El Origen de la Tragedia en la Música* en el contexto del pensamiento nietzscheano aporta, entre otras cosas, señales claras respecto del papel de lo sonoro en el teatro y, de un modo general, del teatro en el arte occidental.

Apolo y Dionisio.

En *El Origen de la Tragedia en la Música*, Nietzsche define las dimensiones de lo apolíneo y lo dionisiaco, vinculadas a los dioses griegos homónimos. Con la

³ Friedrich Wilhelm Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia da Letras, 2000. (4º Reimpressão). Tradução J. Guinsburg.

⁴ Gilles Deleuze. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1996.



consolidación de la polis, Apolo pasa a ocupar un lugar de privilegio en el Olimpo. Conocido como el dios de la belleza y la adivinación, Apolo asume su verdadera estatura asociándose a la virtud máxima de la Grecia clásica: la justa medida. Por lo tanto, la belleza apolínea será aquella belleza armónica, equilibrada, controlada. Las artes plásticas se relacionan con Apolo; sin embargo, se lo representa pulsando una lira. Ese lado musical de Apolo lo vincula también con la poesía, resaltando la predisposición musical del arte con un arte de poetizar que el mismo Nietzsche señala.

A Apolo pertenece el oráculo. La adivinación es pues la característica que lo vincula con la intuición creadora. El vínculo de Apolo con la virtud de la justa medida, que sostiene el principio griego de individuación, manifiesta su condición como dios autor o dios artista. Las apariencias, estrechamente asociadas a Apolo en el campo de la imagen, las proporciones, las artes plásticas del sueño y la adivinación aparecen también, aunque no tan resaltadas, vinculadas a la música y a la poesía.

A Dionisio pertenecen la música, la danza y el canto. El sueño en Dionisio se parece a los estados de trance, embriaguez y exaltación. Su presencia provoca la disolución del yo en la naturaleza, el olvido de sí. En su caso, ante la falencia del principio de individuación, la reconciliación del ser humano consigo mismo y con la naturaleza surge del estado dionisiaco. A través de Dionisio, el ser humano se torna divino. Así, si Apolo es el dios artista, Dionisio hace del ser humano una obra de arte en sí. El sueño dionisiaco es descrito por Nietzsche como un huracán ardiente de vida. Los moralistas, que lo evitan o se burlan de él están, para Nietzsche, muertos.

Las figuras de Apolo y Dionisio tienen su origen en el mundo mítico. Según Nietzsche, el sueño y el éxtasis, o sea, lo apolíneo y lo dionisiaco, son fuerzas artísticas que brotan de la naturaleza. De hecho, no se trata de vincular determinada disciplina artística a una divinidad, y sí, en cambio, un modo peculiar de vincular el teatro a ambas. No sería correcto asociar lo apolíneo y lo dionisiaco con lo objetivo y lo subjetivo respectivamente, ni con ninguna otra oposición, dicotomía o contradicción, sino como fases o elementos fundantes del teatro. En



este sentido, Nietzsche apunta que la tragedia ática, resultado supremo de la voluntad helénica, es apolínea y dionisiaca.

La tragedia.

La palabra *tragedia* tiene su origen en el vocablo griego *tragoedia*, que literalmente significa "canto del macho cabrío –sacrificado por los griegos en nombre de los dioses-."⁵ La primera definición de la que se tiene registro es la de Aristóteles que, en su *Poética*, define la tragedia como la imitación de una acción de carácter elevado y completo.⁶ Destaca también su extensión considerable y la peculiaridad de su lenguaje, matizado con elementos característicos de cada una de las partes que la componen. Luego, señala que esa imitación es realizada por personajes en acción y no por medio de una narrativa. Así, provocando piedad y temor, la tragedia genera en la audiencia un efecto de purgación de las emociones surgidas del sufrimiento de los héroes.

Aristóteles define una serie de elementos que caracterizan la obra trágica. La *catharsis* es la purgación de las pasiones a través del terror y la piedad. La *hamartia* o falla trágica consiste en el acto del héroe que inicia el proceso que lo llevará a la pérdida, inclusive de la propia vida. La *hybris*, o el orgullo, la arrogancia y la obstinación que lleva al héroe a mantener su actitud, a pesar de las advertencias sobre el desenlace funesto que se dará como conclusión de su acto. El *pathos* es considerado como el sufrimiento del héroe que la tragedia expone al público.

Si bien Aristóteles indica que la tragedia se da a través de personajes en acción, es importante notar que no hay acción posible en la tragedia, sino fuerzas confrontadas en los elementos mencionados, de una forma tan intensa que no denotan casi actividad, como en una pulseada, cuya fuerza es tan extrema que no permite mostrar sus movimientos ni siquiera en su punto de resolución. De hecho, el *pathos* toma algún lugar de acción en la tragedia exponiendo, en toda su dimensión, el sufrimiento del héroe. Ante la impresión de tal sufrimiento, la platea

⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro...*, ob. cit.; p. 516.

⁶ Aristóteles, *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eurodo de Souza, Brasília, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994; p. 110.



siente piedad por el héroe que, al fin de cuentas, es un ser excelente y virtuoso. Es ese sentimiento de piedad sobre el cual se centra la tragedia clásica el que provocará luego el efecto del drama: la identificación.

Identificado con el héroe, al cual admira, el público padece simbólicamente con el castigo ejemplar que la justicia divina le impone. Sin embargo, en la tragedia clásica, ninguna situación cruenta se representa en escena. Ese tipo de acontecimientos son narrados o comentados ante el público por algún personaje o por el coro, de modo que su sola noticia provoca en la platea una conmoción profunda que tiene un doble efecto. Por un lado, el alivio de no haber padecido en la propia carne los sufrimientos propiciados por el castigo. Por otro, la marca indeleble que deja en sus conciencias la noticia de ese castigo ejemplar.

El héroe tiene conocimiento de la instancia superior que significa su destino y acepta confrontarla, a sabiendas de que puede estar dirigiéndose a su sentencia de muerte. La posibilidad de asumir ese sacrificio de forma voluntaria, sumada a sus características extraordinarias y a sus orígenes en cuya genealogía, frecuentemente, surge la presencia de algún dios, otorga al héroe lo que se define como estatura trágica.

Coros y sátiros

La tragedia griega se consolida a lo largo de un dilatado proceso histórico que se inicia con el ditirambo. De hecho, en el Capítulo 7⁷ de *El Origen de la Tragedia en la Música*, Nietzsche afirma que la tragedia griega surgió del coro trágico que, a su vez, surgió del coro dionisiaco, expresado en los ditirambos. Luego, Nietzsche revisa las definiciones corrientes para la función del coro trágico. El ditirambo era un canto coral apasionado el cual, más tarde, dio marco a la narrativa recitada por el corifeo, cantante principal, o por los faunos y sátiros, presentados como compañeros de Dionisio, ante quienes ese lenguaje se tornaba ritual.

Aristóteles apoya la idea de que el coro es el espectáculo ideal para el pueblo. El espectador común se ubicaba atrás de la clase privilegiada, ubicada más

⁷ F. W. Nietzsche, *El Origen de la Tragedia en la Música*, ob. cit., p. 47 – 53.



próxima al escenario. Esta idea denota que tanto el pueblo como el coro siempre tienen razón cuando juzgan las extravagancias de sus reyes. Tal interpretación es desestimada por Nietzsche, que argumenta que la oposición pueblo/príncipe es de orden político y, por lo tanto, es extraña al origen religioso de la tragedia. En el mismo sentido, Nietzsche agrega que esa visión de la tragedia como un tipo de representación constitucional o parlamentaria era ajena a los pueblos de la antigüedad, de modo que no se aplicaría a las tragedias de Esquilo y Sófocles, por ejemplo. Sin embargo, es allí que el teatro se constituye en sustento del origen de la estructura política y democrática.

Siempre en el Capítulo 7⁸, Nietzsche revisa las posturas de ciertos autores sobre las funciones del coro. En ese contexto, evalúa que Friedrich von Schlegel entiende el coro trágico como la esencia de la humanidad expectante. En otras palabras, el coro sería como el espectador ideal. Nietzsche argumenta que, si en sus orígenes la tragedia no era más que coro, ¿cómo podríamos pensar que el espectador solo se daría en un espectáculo vinculado exclusivamente a lo visual? Con relación a esta definición de tragedia como un espectáculo exclusivamente visual, que Nietzsche encuentra superficial, la vincula también a la propensión germánica hacia el adjetivo ideal.

Ya Friedrich von Schiller entiende el coro trágico como una *muralla humana* tendida por la tragedia para preservar la integridad de su dominio y su libertad poética, manteniéndola así separada del mundo real. Nietzsche se aproxima más a esta visión. Él resalta que el coro no se mueve en un mundo fantástico entre el cielo y la tierra, sino en un mundo dotado de realidad y verosimilitud como la que el Olimpo y sus dioses poseían a los ojos de los griegos creyentes.

El sátiro, dice Nietzsche, en su calidad de coreuta dionisiaco, vive en una realidad religiosa reconocida por la sanción del mito y del culto. Su entidad, natural y ficticia, es para el hombre civilizado como la música dionisiaca para la civilización. A ese respecto, Wagner opina que allí el sátiro es aniquilado por la música dionisiaca, como la luz del sol aniquila la luz de una vela. Nietzsche le da entidad metafísica al coro trágico, vinculándolo con una idea de la vida, que permanece

⁸ Idem, p. 47 - 53.



imperturbablemente poderosa y llena de alegría, a pesar de la variabilidad de las apariencias.

En el Capítulo 8⁹, Nietzsche considera las figuras del sátiro y del pastor idílico como resultantes de las aspiraciones humanas en relación a la naturaleza. A través de la imagen del pastor, que califica como pueril, frágil, gracioso y sensible ejecutante de flauta, Nietzsche comienza su crítica al hombre culto y a la cultura burguesa. A esa imagen le contrapone aquella en la que reconoce el tipo de hombre genuino, original, soñador entusiasta, que se da en la figura del sátiro, cuya sola aparición hace desaparecer la ilusión de cultura.

El hombre dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en toda su potencia, por eso se encanta con el sátiro, que actualiza verdad y naturaleza en la poesía y la música del ditirambo. Recordando la definición de Schiller, Nietzsche afirma que su origen en la avasalladora poesía y música del ditirambo es lo que permite que el coro trágico sea una muralla viviente contra el asalto de la realidad. Él le otorga a la definición de Scheguel un sentido más profundo, al afirmar que el coro es el espectador ideal, no por estar observando la realidad desde una perspectiva privilegiada, sino porque es un vidente, o sea, aquel que ve el mundo de visiones de la escena. En otras palabras, el coro de sátiros era la visión de la multitud dionisiaca; el coro trágico, la visión del coro de los sátiros. Una visión tan potente deslumbra, volviendo al público insensible a la realidad, al ámbito de los hombres civilizados.

Siempre tematizando la cuestión de la visión, Nietzsche manifiesta que si confundimos poesía con abstracción es porque somos malos poetas. Para él, sólo es poeta aquel que posee la facultad de ver a los seres espirituales que viven y juegan a su alrededor y dramaturgo, el que siente el impulso irresistible de transformarse y hablar a través de otros cuerpos y otras almas. Así, el coro trágico sintetizaría el fenómeno teatral primordial: verse a sí mismo, pero transformado, y actuar como si viviese realmente en otro cuerpo, con otro carácter. He aquí el rasgo más

⁹ Idem.; p. 53 – 60.



definido de quien actúa y de quien asiste que, al decir de Hernán Kesselman, se presenta "viviendo otras vidas, sin vivir otras muertes."¹⁰

Teatro, Música y Arte en Nietzsche.

La argumentación sobre los orígenes de la tragedia de Nietzsche se refiere a un momento del que no quedaban demasiadas evidencias históricas sobre las obras realizadas en el teatro. Sin embargo, hay en su argumentación conceptos que revelan su pensamiento sobre aquel tiempo, lo cuales, oportunamente revisados, pueden ser productivos para las ideas contemporáneas en torno del teatro.

Las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco son formuladas por Nietzsche para argumentar sobre una tragedia anterior a aquella cuyas normas Aristóteles enuncia en su *Poética*. Nietzsche cuestiona el arte que responde al modelo aristotélico. Con dichas categorías surgidas de la cosmogonía griega para comprender el teatro en sus orígenes, esta argumentación tiene potencia para comprender el arte occidental.

El entusiasmo invade el texto de Nietzsche cuando se refiere a Dionisio. Sin embargo, en la Grecia clásica, Apolo se impone como dios de la justa medida sobre la maravillosa realidad dionisiaca. Esa nueva preeminencia de Apolo está registrada en un acto, al final de la trilogía de Esquilo, la *Orestíada*, donde Apolo confina a las Euménides a las profundidades de la tierra. Esto demuestra que Dionisio y Apolo no son categorías totalmente ambivalentes, ni que haya instalado una desintegración entre ellos. De hecho, ellos ni siquiera conviven alternadamente en la cultura griega, sino de forma constante.

El coro es una masa de entre 20 o 30 actores, femeninos y/o masculinos, según la obra. El espacio que el coro fue perdiendo en la tragedia es ocupado por los protagonistas. Como resultado de este proceso, aumenta la presencia de la palabra individual. Sin embargo, el empobrecimiento de la dimensión musical de la palabra no se da exclusivamente en este traspaso del grupo al individuo. Abordar la

¹⁰ Hernán Kesselman, "Los 'Heterónimos' en el Psicodrama. 'Otrarse' hacerse otro". *Página/12*, Buenos Aires, 29 de marzo de 2007.

Disponible en http://www.hernankesselman.com.ar/Articulos/Articulo_39.asp?CART=39



voz y la palabra en escena desde su materialidad acústica es, de hecho, clave para la eficacia de los sentidos que el discurso traiga en escena.

En los géneros derivados de la tragedia crece lo que vulgarmente entendemos hoy por acción, o sea, la realización de alguna actividad que resulte, explícita o implícitamente, en el cuerpo de quien actúa en el espacio de la escena. De hecho, ni en la tragedia clásica ni en la preática hay acción tal como se la entiende generalmente hoy en la escena. La acción está en la voz y la palabra, siempre presente como actualizadora del *pathos* del héroe, y como eco magnificado de ese *pathos* en la voz del coro. El griego clásico era un idioma tonal, de modo que la entonación incidía directamente en el significado de lo que se decía. Así, la voz de la escena griega se enriquecía con esos elementos de musicalidad explícita, considerados en la codificación escrita de las palabras. Sin embargo, en las lenguas contemporáneas no tonales, la emisión tonal de una frase incide en los sentidos que las palabras producen en escena.

En su teoría de los actos de habla, John Langshaw Austin indica que el decir algo corresponde al hacer algo¹¹. De hecho, el decir provoca peripecias de las más variadas porque el habla es acción. Así, en la tragedia clásica, desde las peripecias que llevan al héroe a la situación trágica hasta los eventos que incluyen el desenlace, todo lo que sucede es dicho. Por eso, la preeminencia de la acción en la tragedia es intensa aunque no del modo en que el teatro comprende actualmente la acción.

La embriaguez extática que surge de la realidad dionisiaca produce un letargo, que se asemeja a un abismo que se distancia de la realidad cotidiana, provocando su total olvido. Pasado el letargo, retomar el cotidiano resulta insoportable para el hombre dionisiaco que, según Nietzsche, en este punto es comparable con Hamlet. Ambos tuvieron una percepción profunda y el conocimiento de la imposibilidad de alterar la esencia de las cosas los desencanta de la acción. La pretensión de arreglar el mundo les parece ridícula y, por tanto, vergonzosa. Desde esta perspectiva, Hamlet enseña que el conocimiento mata la acción, de forma que, para actuar sobre el mundo es preciso estar envuelto en el velo de la ilusión. De hecho, no es la reflexión lo que nos impide actuar, sino el

¹¹ John L. Austin, *Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990; p. 104.



verdadero conocimiento, la visión de la verdad horrible, tanto en el caso de Hamlet como en el del hombre dionisiaco.

Nuevamente aparece una idea de la acción en la tragedia como si se tratase de una no-acción. Es la falta de acción que explicita y magnifica el sufrimiento del héroe trágico y abre espacio para el coro. Al paso que, históricamente, la tragedia va siendo invadida por la acción, deja de ser tragedia para dar lugar al drama. Entonces, no solo el decir o la reflexión es hacer, entendiendo la perspectiva desde la cual Hamlet se reduciría solo a un diagnóstico de neurosis o a un prisionero de la nausea existencial. La catástrofe en que culmina la tragedia de Hamlet se entiende como el resultado de la falta de acción del héroe que, sin embargo, en su caso, tiene fuerte actitud. De hecho, inclusive en la cita que Nietzsche hace de Hamlet denota su complejidad y su autonomía como personaje, no su falta de acción. Sin embargo, es esa mecánica de la tragedia, retirada de la idea contemporánea de acción y situada en la palabra y la música, la que hace posible la actualización en escena del *pathos* del héroe, donde reside toda su potencia en escena.

Comprender esto es fundamental para poder comprender la evolución y la dinámica de los géneros y estilos en *performance*. Así, es posible entender cómo los personajes del pastor y el sátiro fueron definidos por Nietzsche para plantear sus cuestionamientos sobre la cultura burguesa. Esa cultura que para él responde a los padrones de lo aristotélico, con todo lo que esto supone ideológicamente, conserva su hegemonía en el romanticismo. Pero la aproximación que Nietzsche hace del coro es lo que resulta más revelador para abordar la dimensión acústica de la escena, situando en ella el sonido, la música, los géneros escénicos, la voz y la palabra.

El tema del coro como vidente nos aleja doblemente de la idea del teatro como lugar donde se ve. Primero, porque no se trata estrictamente de ver, sino de transfigurar-se; es notable la reducción que operó el tiempo sobre esta idea. En segundo lugar, porque la imagen que el coro produce es de un carácter auditivo o acústico. El adjetivo acústico no acentúa aquí dos polos -visual y acústico- de la imagen, sino que desplaza el vinculo directo entre la imagen como algo estrictamente visual.



Aproximación a la idea del sonido y el espacio en el teatro.

En *El Origen de la Tragedia en la Música*, Nietzsche distingue algunas cuestiones con relación al espacio. La semejanza entre la organización espacial del anfiteatro griego y las características de la geografía griega son allí instrumentos considerados sobre el tema del sonido. La *orquesta*, o sea, el lugar del coro, estaba entonces situada entre la escena y el público. El acceso al anfiteatro se daba por el escenario, entre la orquesta y el público. Así, la primera visión imponente que el público tenía no era la del escenario, sino la de las gradas, llenas o vacías, enfrente de ellos. Más tarde, la orquesta descendió al foso, pasando entonces a ocupar su lugar fuera de la vista del público; no hay más coro intensamente visto allí. Ya en Bayreuth, Wagner mantuvo la orquesta en el foso, pero hace avanzar sobre ella el escenario en plano inclinado, de modo de ocultarla.

Por otro lado, es posible situar la dimensión acústica de la escena a partir de la evolución del espacio teatral en Occidente, o más aún, de la sola consideración del lugar del coro. Así, en cuanto a lo acústico en el espacio teatral, cabe preguntarse: si en los anfiteatros griegos, que albergaban un público de hasta 14.000 personas, al aire libre, una moneda cayendo en el escenario puede ser oída por el público desde cualquier lugar de las gradas, ¿cómo se entiende que hoy se construyan teatros con grandes deficiencias acústicas? ¿Que provocó el olvido de un conocimiento presente desde entonces en Occidente, habiendo evidencias de que esa eficacia arquitectónica en lo acústico perduró por largas décadas? ¿Cómo se justifica la definición de teatro como *lugar donde se ve* siendo que, hoy y antes, la visión se altera drásticamente dependiendo de la distancia entre el escenario y las gradas, en cuanto que en el sonido, especialmente en los orígenes del teatro, la audición era perfecta en cualquier lugar de los anfiteatro y ahora no? ¿Cómo la situación en los estilos vocales fue siendo interferida históricamente, al punto de hacer hoy, muchas veces, casi incomprensibles las palabras de actores en escena, inclusive de aquellos que proyectan sus voces en micrófonos? ¿Cómo este tipo de situación acústica sucede incluso en teatros que, aun tratándose de salones menores, raramente consiguen resolver cuestiones básicas para mejorar la inteligibilidad del texto?



La contribución de Nietzsche, desde el inicio de su obra, es inmensa. Es inmensa su percepción sobre el tema de la música, el sonido y el sentido espacial en el teatro griego y de la necesidad de no olvidarlo. Es así que resulta imperioso no perder esta pista. La idea que surge de su primer trabajo sobre la visión como visual y acústica, como imágenes transfiguradoras en el teatro, son de un enorme valor y prácticamente únicas sobre el sonido en el pensamiento occidental. Para Nietzsche, el distanciamiento del coro se da a medida que el personaje protagónico va tomando lugar, opción para él vincula exclusivamente a un dominio del pensamiento de su época burgués en Occidente. Su opción de definirse como filósofo trágico coloca también el lugar y la importancia del teatro en Occidente.

El griego clásico mantenía su condición tonal en relación a los sentidos que presentaba. De hecho, el tono de una frase realizada por un actor es lo que consigue definir los sentidos en escena. Si el tono del habla en escena aparece como profundamente revelador de sentidos, eso también orienta a los autores teatrales en la configuración de sus textos. De hecho, el texto teatral constituido como mapa de la escena, va revelando también múltiples senderos, de acuerdo con el tono en que una frase sea realizada. De este modo, la gran riqueza del pensamiento juvenil de Nietzsche sobre el tema de la palabra en el teatro, tema fundamental para el arte teatral, diseña también un trayecto libre para el psicoanálisis.

Palabra, técnica y repertorio teatral en el siglo xx.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el discurso de Sigmund Freud (1856-1939) ya estaba consolidado. En el pensamiento de Freud, el teatro reveló su configuración elemental en la estructura humana europea, situación esta que se extendió a diferentes regiones de Occidente. Aunque sus trabajos sobre el arte no se limitaron al teatro, sus análisis de las tragedias griegas se vuelven centrales para el conocimiento de la psicología humana occidental desde sus orígenes, importantes para comprender personajes, autores y públicos.

Desde entonces y hasta hoy, el pensamiento de Freud fue retomado y re-trabajado por diversas escuelas de psicoanalistas a lo largo del siglo XX para



analizar obras de arte como método efectivo para, entre otros temas, comprender la sublimación y los deseos reprimidos. Ya en el inicio del siglo XX, su pensamiento fue también reconocido por diversos campos del arte, inclusive del teatro. Notables autores como Luigi Pirandello y Bertolt Brecht se destacaron en esta perspectiva. Sin embargo, a partir de los años cincuenta, el teatro se fue alejando cada vez más de las hipótesis sobre la tragedia, pensamiento éste que fue muy considerado en cambio por otras áreas artísticas como, por ejemplo, el surrealismo en la pintura, en la literatura e inclusive en el cine. Revisar ese alejamiento entre tragedia y arte merece ser examinado para comprender cómo influyó el teatro posteriormente en su alejamiento del tema y cómo ese alejamiento influyó el pensamiento teatral desde entonces.

Lou Andreas-Salomé (1867–1931) fue gran amiga e interlocutora de Nietzsche y, más tarde, intensa discípula de Freud. A lo largo de su vida, publica cerca de doscientas obras artísticas, ensayos filosóficos y textos psicoanalíticos. Viaja a diversas ciudades europeas asociada fuertemente con ámbitos antiburgueses. Es durante esa época que se interesa por la producción de autores teatrales como Henrik Ibsen y August Strindberg, entre otros. Sobre las obras artísticas de éstos y otros dramaturgos -que sin embargo, no fueron leídos hasta mediados del siglo xx-, ella escribe libros admirables.¹²

En 1931, en ocasión de los 65 años de Freud, Andreas-Salomé escribe su "Carta Abierta a Freud" quien, para esa época, ya la llamaba "poeta del psicoanálisis."¹³ Su gran admiración por Freud y el reconocimiento de sus investigaciones permitieron que Andreas-Salomé se manifestara sobre las relaciones entre el proceso creador y el analítico, es decir, la creación artística y la teoría freudiana. Su profundo conocimiento, tanto del pensamiento de Nietzsche como del psicoanálisis, le permitió comprender el papel del arte del siglo xx y, en ese contexto, el de la palabra en escena, en particular.

El tema del teatro en cuanto arte es acompañado por muchos autores durante la primera mitad del siglo xx, aunque han sido pocos los que han escrito sobre la cuestión. Pirandello y Brecht son algunos de los excelentes autores

¹² Libros como *Henrik Ibsens Frauengestalten*, publicado en 1892, nunca fueron traducidos al español.

¹³ Lou Andreas-Salomé, *Carta Abierta a Freud*. São Paulo, Landy Editora, 2001. Contracapa.



teatrales que han escrito sobre el asunto. De cualquier forma, el teatro como arte es entonces claramente comprendido. Sin embargo, avanzada la segunda mitad del siglo xx, por diversas razones, la producción teatral ha crecido fundamentalmente como entretenimiento y producción cultural. A partir de entonces, entretenimiento y cultura se transformaron en ámbitos que se consolidaron como constantes. Sin embargo, el arte es excepción. Así, el retroceso del teatro como arte resulta de su alejamiento de la realización de repertorios y del trabajo intenso y necesario sobre las técnicas, específicamente, las técnicas de producción de voz, texto y palabras.

Las técnicas teatrales posibilitan que los actores sean capaces de presentar repertorios según el modo en que las obras fueron construidas por los autores. La realización de cruces de repertorios teatrales junto con obras de otros lenguajes y estilos, como el arte visual, la música o la literatura, por ejemplo, abre la posibilidad de que surja una obra artística nueva. Sin embargo, esa práctica capaz de hacer surgir hoy un nuevo arte teatral en escena ha sido errática desde la mitad del siglo xx. En síntesis, el escaso tránsito de actores por el repertorio teatral restringe los desempeños con eficiencia técnica, delimitando así las posibilidades de tránsitos entre diversos repertorios teatrales.

En los años sesenta se instalaron en Inglaterra compañías de repertorio que ofrecieron buenas posibilidades de perfeccionamiento para los actores. En el caso de la *Royal Shakespeare Company*¹⁴, actores jóvenes ya formados son seleccionados para formar parte de la compañía. Allí, trabajan alrededor de cinco años realizando obras de Shakespeare o de algunos autores del siglo xx. Las puestas incluyen intensos trabajos vocales y corporales y, a la hora de alejarse de la compañía, actrices y actores realizan actividades innovadoras como intérpretes o directores de cine o teatro.

En Argentina, la realización de obras de repertorio de teatros del Siglo de Oro o Isabelino fue una constante hasta los años sesenta. Ya en la década de 1990, las dificultades para los actores jóvenes de realizar ese tipo de obras se planteó como una realidad que urgía resolver. Desde entonces, las alternativas para detectar y solucionar los problemas no dieron los resultados deseados. Las compañías fueron desapareciendo alrededor de los años ochenta.

¹⁴ <http://www.rsc.org.uk/>



Consecuentemente, mucho repertorio fue dejado de lado y las obras se presentaban con textos adaptados.

La aparición de nuevos y variados estilos en la música, la danza o el canto, no implicó la desaparición de sus repertorios de grupos de orquesta, de ballet o coros. Esto ha hecho posible que músicos, bailarines y cantantes de ese tipo de grupos permanecieran activos en la necesidad de mantenerse aptos para producir repertorios, junto con los directores profesionales con los que les ha tocado trabajar. Sin embargo, al desaparecer las compañías teatrales dedicadas a mantener la producción de repertorios, -trabajo este que requiere de los actores diversas habilidades técnicas-, el teatro se dedicó exclusivamente a la producción de nuevas obras culturales, alternativas o de entretenimiento. Es de los repertorios de un mismo lenguaje, o del vínculo de varios de ellos, que pueden surgir nuevas propuestas artísticas; no obstante, el teatro se ha ido alejando de esta posibilidad. Volver a organizarse en este sentido debe ser el camino que posibilite reanudar el lugar del teatro en tanto obra de arte.

A pesar de sus enormes diferencias estilísticas, los repertorios de William Shakespeare o de Bertolt Brecht, por ejemplo, tienen demandas diferentes de coros, canciones, monólogos y música para los actores. ¿Cómo podrían sostenerse esas demandas sin adaptarlas? En el caso de Brecht, las dificultades del texto y la música para los actores lo llevaron a producir un importante trabajo conceptual para lograr su realización técnica. ¿Cómo fueron implementadas sus propuestas en los diversos ámbitos de la formación teatral del siglo xx, para el propio repertorio brechtiano o para otros? En la segunda mitad del siglo xx, en algunas piezas teatrales, se recurrió incluso al silencio, como lo hizo Samuel Beckett, entre otros. No obstante, su metáfora pesimista sobre el ser humano requiere pericia y habilidades por parte de los actores. De hecho, la *Royal Shakespeare Company* es una compañía que incorpora las obras de Beckett en su repertorio.

En la producción cultural, alternativa y en sus espacios como entretenimientos, el teatro se ha extendido ampliamente en la segunda mitad del siglo xx. Al restringir la producción de trabajos de repertorio que permitan fusiones entre diversos lenguajes, el teatro ha tendido a perder su existencia necesaria, única y excepcional como arte. En el caso de la música, el canto, la danza y el



teatro, los profesionales precisan presentarse *en vivo* en cualquier obra de arte que realicen. Por eso, sea cual sea el género a ser presentado, ellos deben ser capaces de producir diversos estilos, y ese tipo de práctica también es fundamental para el teatro. De hecho, una vez que grupos de actores sean capaces de realizar repertorios, serán también capaces de transitar campos de cruces entre trabajos, entre artistas de otras áreas, como pintores, autores, cineastas, etc. Entonces, será el dominio entre técnicas que hará posible que los actores sean capaces de retornar los repertorios y generar lo nuevo. Ésa es la necesidad para abrir posibilidades de las que puedan surgir nuevos lenguajes teatrales artísticos.

Camille Paglia y sus posibilidades para pensar nuevos agenciamientos con el arte.

En 1990, Camille Paglia (1947) se hizo conocida en el mundo por la publicación de su primer libro, *Sexual Personae: Arte y Decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*.¹⁵ Intelectual, ensayista y escritora de fuertes posiciones políticas, Paglia retomó el lugar potente del arte. Siendo atea, ella respeta la religión. Como clásica, ella defiende tanto el arte elitista como el popular. Su visión parte de la premisa de que el ser humano tiene una naturaleza irresistiblemente dionisíaca, especialmente en el aspecto más salvaje y oscuro de la sexualidad humana. Entre los autores presentes en su discurso aparece insistentemente Nietzsche, desde variados planos.

Sexual Personae, libro superior a muchos otros que Paglia publicó desde entonces, es monumental. Allí, entre otros, está el pensamiento de Nietzsche, de lo que considera el pantano miasmático de Dionisio, articulado en una ley de la naturaleza ctónica, y la razón y lógica de Apolo. Sin embargo, Paglia sitúa el inicio del arte occidental mucho antes de lo que postula Nietzsche, ubicándolo en Egipto, en épocas de Nefertiti.

Paglia aborda el arte visual, la poesía y la literatura en *Sexual Personae*. Sus abordajes recorren obras de William Shakespeare y Oscar Wilde, entre otros,

¹⁵ Camille Paglia, *Sexual Personae: Arte e Decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.



reflexionando ampliamente sobre los diversos períodos de decadencia del arte desde entonces. Aunque su trabajo no está particularmente centrado en el teatro, sin embargo, comienzan a delinearse caminos posibles para comprender la condición del arte teatral, desde sus inicios hasta el presente. En este breve texto no es posible abordar su obra, pero vale la pena hacer algunos comentarios sobre parte de los posicionamientos de Paglia, que resultan interesantes para revisar la cuestión del arte teatral hoy.

En 2005, con motivo del lanzamiento de su último libro *Break, Blow, Burn: Camille Paglia Reads Forty-three of the World's Best Poems*¹⁶, publicado solo en inglés hasta el momento, Paglia ofreció una entrevista al diario argentino La Nación. Allí, entre muchos otros asuntos, Paglia planteó sus diferencias con el postestructuralismo y el posmodernismo que, según ella, "insultan y disminuyen el valor del artista. La reverencia por el creador es la actitud correcta."¹⁷ Luego, relatando los procesos en el campo del arte, afirma que el "anti-establishment", en determinados momentos, se vuelve "establishment" y el ciclo vuelve a comenzar, y afirma:

Así avanza el arte. Yo creo que hoy estamos por llegar a un nuevo punto de inflexión histórica. Es momento de volver a las bases, de responder a la poesía nuevamente de una manera simple y natural, con auténtico entusiasmo y pasión y no con la falsa sofisticación del posmodernismo.¹⁸

Su distancia radical con el postestructuralismo y el posmodernismo se debe no sólo a su divergencia con dichos pensamientos sino, y sobre todo, al absoluto predominio del que ellos gozan actualmente y que, según Paglia, no dejan espacio para percibir la cuestión del arte antes y ahora. Su manifestación es la forma que encuentra para poner distancia con esas hegemonías que, según cree, se alejan del lugar del arte y, en consecuencia, abandonan también el campo del teatro hoy. En otras palabras, postestructuralismo y posmodernismo pueden continuar existiendo perfectamente. Sin embargo, si esas líneas de pensamiento resultan hegemónicas,

¹⁶ Camille Paglia, *Break, Blow, Burn: Camille Paglia Reads Forty-three of the World's Best Poems*. New York, Random House Inc, 2005.

¹⁷ Camille Paglia, "El feminismo es una ingenuidad total", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de junio de 2005.

Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/710967>

¹⁸ Idem



se hace casi imposible retomar la cuestión del arte, particularmente del teatro como arte.

En otro de sus textos, Paglia encara intensa y brevemente la cuestión de la palabra en escena. En su libro, *Los Pájaros*¹⁹, trabaja agudamente sobre la actuación, enfatizando la importancia de la voz y el habla en la actuación. Allí, reflexiona sobre el trabajo de Alfred Hitchcock (1899-1980), apreciador profundo del pensamiento de Freud, como lo fue Luis Buñuel (1900-1983), entre otros artistas notables. En ese texto, Paglia dice:

Jessica Tandy, en el papel de Lydia, demuestra un talento maravilloso en esa conversación telefónica unilateral en una única y majestuosa toma: su voz recorre una serie increíble de ritmos, entonaciones y dinámicas. Los actores contemporáneos parecen haber perdido la capacidad de tornar interesantes o fuertes esas peculiaridades tan fundamentales en la interpretación.²⁰

Ciertamente, no se dan en todos los films los excelentes resultados de largas escenas, como la que Paglia comenta; pero son muchos los casos similares en escenas de cine, para las que es posible ensayar una situación las veces que sean necesarias hasta obtener el efecto deseado. También es verdad que, una vez logrado ese efecto buscado, timbre de voces y sonidos consiguen formas perfectas y, al quedar grabados, la escena puede ser reiterada las veces que el film sea proyectado.

Escenas en el cine, completas y magistrales, pueden sustentarse de modo que actores y directores consigan grabar sus trabajos de acuerdo con sus demandas individuales deseadas. De un modo diferente, en el teatro, las escenas deben funcionar en cada presentación en su integridad, diariamente, entre actores y público. Sin cortes ni montajes, deben repetirse llegando al lugar deseado, noche tras noche. ¿Cómo pensar entonces que un texto teatral pueda ponerse en escena sin un minucioso y específico trabajo técnico? En el caso de haber logrado algún resultado deseado en el estreno, ¿cómo sostener los primeros logros a lo largo de la temporada? Y en cuanto al volumen de voces, sonidos y música ¿cómo conseguir

¹⁹ Camille Paglia, *Os pássaros*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999. Tradução: Jussara Simões. (Primeira edição: London UK, British Film Institute, 1998).

²⁰ Idem, p. 59.



en el teatro aquello que el cine consigue resolver? Cuestiones como esas revelan temas básicos para aproximarse al arte teatral actual.

El trabajo de Paglia es vasto. Su comprensión de Nietzsche, su consideración del arte y la cultura popular muestran caminos interesantes para retomar hoy el tema del teatro en cuanto arte. De hecho, independientemente de que se desarrolle la producción cultural, alternativa o de entretenimiento de cualquier tipo, el arte ofrece una condición única y formidable desde el punto de vista humano, como Paglia expresa al afirmar:

El gran arte nutre la imaginación y da sentido a la vida. A diferencia de la cultura popular, es suficiente para sostenernos a lo largo de la vida.²¹

Así, repensar el teatro en cuanto arte resulta hoy necesario. Entre tanto, podríamos comenzar al menos por agregar a las definiciones de *theatron* y teatro en Pavis, su sentido en cuanto arte, como productor de imágenes auditivas y visuales transfiguradoras.

s.a.davini@gmail.com

Abstract:

This article focuses on Friedrich Nietzsche's thought in his work *The Birth of Tragedy*, in which the presence of what is listened to in theatre is more important than what is seen. Sigmund Freud and Lou Andrea-Salome revisit the theme of the tragedy, broadening the importance of the word in theatre. The decades of progressive silence concerning these issues, which appeared in the middle of the XXth century, also contributed to the loss of the idea of theatre as art. The thought of Camilla Paglia, an author knowledgeable about Nietzsche, recovers once again the idea of theatre as art, and places it as a visual and auditory perception.

Palabras clave: Arte – Teatro – Sonido- Nietzsche- Paglia

Keywords: Art – Theatre – Sound- Nietzsche- Paglia

²¹ Camille Paglia. "El feminismo...", ob. cit.