

## Teorías teatrales<sup>1</sup>

**Ana Goutman**  
(Universidad Autónoma de México)

A diferencia de Europa, América Latina no posee una tradición reconocida en el campo de la teoría del teatro. Desde la Grecia, a la trayectoria sistemática con Diderot, Boileau, Schlegel, Lessing, Antoine, Stanislavski, Vajtangov, Tairov, Evrenov, Gropius, Artaud, Mayerhold, Nemirovich, Danchenko, Piscator, Reinhardt, Romaín Rolland, Appia, Craig, Bertold Brecht, Sartre, hasta los más recientes aportes de Grotowsky, Brook, Barba, no acusamos un fenómeno similar.

Algunos creadores europeos citados consideran que el pensamiento ocupa el primer lugar. Meyerhold dice que una obra sobresaliente es excepcional en gran medida por sus ideas profundas, porque es visiblemente polémica, porque trata de persuadir al público. Si no es esto, ¿qué es entonces el teatro?: una experiencia momentánea y vigorizante<sup>2</sup>.

Entre nosotros, en Latinoamérica, en las últimas décadas, la teoría teatral se perfila en Colombia, con el maestro Buenaventura, y en Brasil, con Augusto Boal, y cada vez más nuestro quehacer teatral muestra la labor de teatristas que reflexionan sobre su labor. Se trata de el resultado de experiencias prácticas concretas a partir de las cuales los autores plantean sus puntos de vista y sus concepciones. En otro extremo, se hallan las experiencias de creación colectiva que han dejado huella no sólo aquí, sino también en Europa. Estos materiales son antecedentes para elaborar la teoría teatral. La teoría teatral es obra de un sujeto que reflexiona.

Conocemos visiones panorámicas que informan donde la historia está presente como dato que sostiene temas y enfoques interpretativos. En la obra editada en 1995, sobre el teatro norteamericano contemporáneo hay una Introducción escrita por Robert Porter que afirma "el teatro es la más social de las formas artísticas y, por lo tanto, la que recibe mayor influencia de la realidad política y social" y continúa sosteniendo que el centro artístico del teatro

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el XIII Encuentro Internacional de Investigación teatral organizado por la AMIT en la sala Manuel Ponce del Jardín Borda del Instituto de Cultura de Morelos. México, 6-8 de abril de 2006.

<sup>2</sup> Meyerhold en Eric Bentley *La vida del drama*, Paidós, México, 2004; 141 (nota 2 de Bentley, Meyerhold, VI "On ideology and Technology in the Theatre" *International Theatre*, Nº2, Moscú, 1934).



norteamericano se alejó de las brillantes luces del Broadway de Nueva York para establecerse en los sombríos sótanos y bodegas off de Broadway.... Este nuevo teatro se convirtió en un espejo irreverente y las visiones que no habían sido censuradas en EEUU podían ser descubiertas y aceptadas por un nuevo público”<sup>3</sup>.

Carlos Solórzano escribió *El teatro latinoamericano en el siglo XX* en 1964 y reflejó las características del teatro según temáticas muy generales<sup>4</sup>. Entre esta obra y la escrita por Armando Partida<sup>5</sup> median treinta años y hay una renovada imagen del teatro en los temas idóneos, propios de la época actual. Armando Partida escribió una obra, de consulta en el primer tomo, en donde los escritores expresan de la manera más directa el por qué y el para qué del trabajo que han hecho y los deseos que persisten para mantenerse en su labor. En el segundo tomo “Se buscan dramaturgos”, el autor ha escogido los autores cuya producción dramática determinó la utilización particular de los componentes dramáticos que permitieron la conformación de un estilo propio. La obra es una marca en los estudios de la escena nacional y permanece ligada a los patrones de escritura, que cambia solo su perspectiva en el diario acontecer. Recoge en un relato histórico a los creadores, pero les señala un límite o su límite.

El espectáculo teatral es un objeto de investigación: un espectáculo, las ciencias sociales, las ciencias humanas, el arte, la filosofía. ¿Cómo acercarse? y ¿Cómo reconozco a qué objetos me refiero?

Si la práctica teatral y la investigación sobre la actividad han creado modos de reflexión y análisis se entiende que haga falta reconocer propuestas concretas críticas, porque cada representación reúne características que muestran el valor de un momento y la poética del que ha sido su creador. Cuando se evocan algunas marcas del cuerpo del teatro mexicano se reconoce a Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Elena Garro, Gurrola, Oscar Liera, Emilio Carballido que llegaron a la escena para dar un universo de sentido.

Cuando hablamos de los fenómenos coyunturales que han prevalecido durante un tiempo entendemos que se identifican con un período de transición en el

---

<sup>3</sup> David Olguin (selección), *Teatro Norteamericano contemporáneo*, Introducción de Robert Porter ( p. 9-29), México, Ediciones el Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coedición Artes Escénicas A.C., 1995.; la cita es de p. 10.

<sup>4</sup> Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Editorial Pormaca, S.A. de C.V., 1964

<sup>5</sup> Armando Partida, *Se buscan dramaturgos I. Entrevistas y Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México Conaculta, Fonca, Inba, Citru, 2002.



ámbito social y en el momento histórico particular. Así como sucede con las alteraciones en la familia, que también tienen una repercusión estética elevada, porque es en ese lugar donde se encuentra la visión del mundo y el paradigma de la cultura. Fue Aristóteles quien reconoció a Sófocles como paradigma trágico en el capítulo XII de la Poética, después de establecer el carácter catártico de la tragedia "por medio del temor y la compasión". Compasión, porque hay un ser que no merece la desgracia, y temor, ante el semejante que la padece. Cuando empieza a verse el mito con la mirada del ciudadano nace la tragedia (dice Pierre Vidal Naquet<sup>6</sup>)

Me interesa seguir con la compasión y el temor porque la tragedia griega se dio en el tránsito de la sociedad mítica y heroica a la ciudad estado. En cuanto a la tragedia en Inglaterra, el rompimiento con la iglesia católica y la posterior adopción de la anglicana, modificaron su manera de concebir el mundo y de organizar la vida social.

La tragedia regresa siglos después, no lo hace por el lado de los héroes o dioses, sino con la forma más opuesta, ajena a la solemnidad trágica, la farsa, la parodia, tal es la obra de Jarry, del colegial Jarry.

El sentido del hombre trágico enfrentado a sí mismo lo encuentra el citado historiador Vidal Naquet, en los procesos de Moscú. Mientras que los procesos son reales, el texto de los personajes es ficticio, memorizado, fabricado. Fue un espectáculo.

En este punto pensamos que las teorías teatrales aparecen como discursos del dramaturgo para su época. Por esto la dramaturgia mexicana está en primera fila cuando de teoría se trata. Cada obra nace en una situación social e histórica particular y no por ello se amalgama la visión del dramaturgo y esa teoría que acostumbramos a buscar en una historia.

Cuando Eric Bentley habla de la tragedia, se pregunta qué necesidad tenemos de la realidad en el arte. Si en el arte buscamos placer, en la realidad sabemos que debe ser enfrentada y nos resulta dolorosa, nos hace sentir culpables. Por ello en el arte ninguna evocación directa debería ser bien acogida, no deberíamos hallar placer en el dolor<sup>7</sup>. ¿Alguien se ocupa de los niños que mueren en la calle, de los niños abandonados, de la matanza de niños?

---

<sup>6</sup> Pierre Vidal Naquet, en Ana Goutman Ana. *La tragedia latinoamericana. Realidad y ficción*, UNAM, México 1996

<sup>7</sup> Eric Bentley, ob. cit., p. 240.

Reconocer la inclinación que tiene el artista trágico a exacerbar los sentimientos de culpa y a provocar de ese modo una profunda ansiedad, nos aclara sobre la inclinación de los demás autores no trágicos.

La tragedia tiene que ver con la muerte<sup>8</sup> y el poeta trágico se halla perturbado en lo más hondo de su ser y nos participa su perturbación. Y una tragedia no surte efecto si no comunica su máxima potencia, si no tiene para transmitir una perturbación semejante. Probablemente, dice Bentley, la tragedia pone en acción nuestra propia manera individual de sentir en forma radicalmente negativa, cualquiera que sea ésta.

Las verdades de la tragedia son verdades de todos los días... Bentley citando a Shelley dice:

El fin moral más elevado que se persigue en las más elevadas creaciones dramáticas es llevar al corazón humano a través de sus simpatías y sus antipatías, el conocimiento de sí mismo<sup>9</sup>.

Este mundo personal define el de cualquier espectador. Si pensamos en la génesis de la conducta estética, ya que mirar por mirar no es lo mismo que mirar con una intención estética, la situación de conocimiento más conocida no deja de dar efectos afectivos que son del orden de la satisfacción. Por lo tanto, dicen los investigadores del tema que, cuando un especialista estudia una obra, no se entrega a una actividad estética, pero llega más de una vez en ese examen a una actitud valorativa, es decir, estética. Estos pasajes espontáneos de la actitud de conocimiento y la finalidad estética se explican por muchas razones. Primero, razones de programación genética o de impregnación cultural, ciertos acontecimientos desencadenan signos que nos conducen a adoptar más o menos automáticamente una actitud estética. Lo que señala que existe una motivación humana que no tiene por qué ser genética o traducir una analogía de la evolución. Existe la hipótesis de una pre-programación genética de ciertas relaciones estéticas<sup>10</sup> que no es incompatible con la variación intercultural de estas mismas reacciones. Lo que sucede con las lenguas puede aclarar este tema, puesto que existiendo una capacidad para hablar, cada ser se apropia de la lengua materna, diferente siempre.

---

<sup>8</sup> Bentley, ob. cit., p. 253.

<sup>9</sup> Eric Bentley, ob. cit. p. 272 citando a Shelley en su prefacio a "Los Cenci".

<sup>10</sup> Jean Marie Schaeffer, *Adieu a l' esthetique*, Paris, Puf, 2000, p. 28.

¿Qué quiere decir esta afirmación? Que los rostros, el cuerpo, los rasgos que señalamos a veces, varían según las culturas. ¿Por qué entonces echar mano a la historia de otras corrientes cuando se trata de conocer el campo de nuestras invenciones?

Si la conducta estética<sup>11</sup> se realiza efectivamente a través de una actividad intencional que tiene que ver con la relación cognitiva del mundo, ella posee al menos un rasgo suplementario que permite distinguirla de otras conductas que se realizan a través del mismo tipo de actividad intencional. La conducta estética es fuente de placer.

Cuando una obra me produce placer o satisfacción estética, significa<sup>12</sup> primero, que creo que ella posee ciertas propiedades y, enseguida, que estas propiedades son deseables a mis ojos. Pero el carácter deseable o no deseable de estas propiedades no es una creencia, ni un arte del juicio, sino un afecto que los cobija y los dota de un valor positivo o negativo.

¿Cómo es la relación entre el lenguaje de la crítica dramática y el espectáculo? Puesto que la crítica establece la relación entre el ser concreto, la obra y la noción ideal de este ser, su modelo teórico es ideal. ¿Es posible o imposible? Se ilustra en una crítica una teoría que la sostiene, entonces es la prueba del estado en que se encuentra la teoría teatral, es decir de la inexistencia de esta teoría<sup>13</sup>.

La confusión reinante en la teoría del teatro hace imposible la precisa formulación de cualidades fundamentales de la noción de espectáculo que aparecen en la literatura teatral actual. Está bien ilustrada por la incompatibilidad de diversas definiciones del espectáculo. La más extendida de las definiciones del espectáculo en este momento es probablemente la que formula el modelo cibernético o comunicativo de la obra teatral<sup>14</sup>. De acuerdo con esta definición, el espectáculo está constituido según el modelo del "feed-back" formado por el oleaje permanente de informaciones que van de la escena hacia el auditorio y el recorrido inverso de las informaciones que van de la sala a la escena.

Pensamos que el espectáculo no es un proceso de comunicación; es una novedad semiológica que sólo atiende el inconsciente del espectador.

---

<sup>11</sup> idem, p. 28.

<sup>12</sup> Jean Marie Schaeffer, ob. cit., p. 29.

<sup>13</sup> Bernard Dort, "Tres palabras sobre teatro", en *Anuario Internacional de teatro*, México 1983; p.35-38; la referencia es de p. 36.

<sup>14</sup> idem

Bernard Dort, el estudioso francés del teatro brechtiano, que se ocupó de la crítica teatral como parte integrante de una teoría teatral, abandonó la crítica tradicional por una nueva palabra la de *Theaterwissenschaft* o teatrología que se arraiga en una paradoja: dar al teatro o hacer que reencuentre una memoria. Apunta a constituir el teatro, sea azaroso o provisorio en un sistema<sup>15</sup>. No le interesa a Dort la crítica tradicional, o periodística, por esta razón reclama la palabra científica o universitaria. Sueña con intervenir en el hecho teatral, más que juzgar. Pero la tercera palabra sobre el teatro atiende, sigue Dort, a un espectador que tenga sentido histórico y semiológico<sup>16</sup>. Es la expresión de una aventura.

¿Cómo acercarse? El dramaturgo argentino Daniel Veronese hace varias propuestas para el teatro actual. Una de ellas es “descentralizar la mirada”. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Precisar cuál es la imagen primaria que aparece reiteradamente en nuestros objetos creados para poder respondernos con sinceridad<sup>17</sup>; para crear nuevas formulas que vengan a reemplazar a las anteriores, para crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores. No buscar la oposición.

Teatro de lo inevitable, de lo ineludible, de lo que está predestinado, de lo inexorable, de lo que no atiende súplicas ni ruegos, teatro de la infelicidad, de la desgracia, del contratiempo inesperado. Para que finalmente se intertextúen lo lírico con lo dramático.

He caracterizado cinco centros de interés entre los espectáculos que configuran en México<sup>18</sup> propuestas teórico metodológicas en cada obra de cada creador. Cada una de ellas toma su lugar en un espectáculo único, ya que un autor produce o puede producir diversas maneras de pensar en el teatro.

1-El teatro de la política cotidiana, tiene un representante de larga historia que continúa ofreciéndonos la voz de la crítica social. Me refiero a Emilio Carballido

2- Sergio Magaña convoca la tragedia latinoamericana

---

<sup>15</sup> Bernard Dort, ob. cit.,; p. 108.

<sup>16</sup> Bernard Dort, ob. cit. pag. 109.

<sup>17</sup> Daniel Veronese, *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2000. La cita es de “Automandamientos”, p. 309

<sup>18</sup> Ana Goutman, Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en latinoamérica, México, UNAM, CECYDEL 1994; p. 62.

3- Oscar Liera y Hugo Argüelles han explorado el mundo de los mitos que muestran la persistencia de una estructura y una temporalidad que se repite. Es el teatro de la mitología político-religiosa.

4- Vicente Leñero, Julio Castillo y Jesús González Dávila esgrimen el teatro documental.

5- El teatro del inconsciente rulfiano lo escribe Elena Garro.

Actualmente, muchos otros dramaturgos han revolucionado la escena y la teoría sobre la escena, y, antes que todos, Rodolfo Usigli. Como persistente muestra del teatro de autor.

La preocupación o el interés sobre las propuestas teóricas metodológicas no pueden separarse de la obra de cada creador por ello considero que no es un campo para esperar resultados, evoluciones, ni retrocesos. Nuestra elaboración sobre las teorías teatrales tiene a la práctica y a la reflexión como pilares del análisis, que no se refugia en la complacencia de la historia que requiere un antes y un después.

El estudio de la tragedia latinoamericana tiene por objeto el espectáculo, como acontecimiento, como una continua circularidad de significaciones que establecen un universo semiótico en el que el sujeto espectador tiene la palabra, sea director, dramaturgo o actor.

La tragedia como significación más próxima a nuestras vidas tiene en Latinoamérica la ingerencia de los valores que hicieron de la tragedia un asunto que trasciende la vida cotidiana, pero que nace en ella.

En el capítulo dedicado al rey Lear, del libro *Shakespeare, nuestro contemporáneo*<sup>19</sup> Jan Kott indica que todavía no se ha escrito la obra que se titule "Shakespeare y la nueva dramaturgia".

No obstante no produce asombro que nombremos al autor inglés cuando se habla de Brecht, Dürrenmatt o Beckett. Para cada uno de los autores, la obra de Shakespeare significa algo distinto, pero están más cerca de él que los autores del siglo XIX, romántico o naturalista.

El nuevo teatro, finaliza Jan Kott, puede ser considerado el anti-teatro.

---

<sup>19</sup> Jan Kott citado en Ana Goutman, ob. cit., p. 44.



Para comprender la tragedia actual es fértil entender cuál es el lugar de la tragedia actual, ya que lo sagrado y lo ridículo está en el mundo de lo absoluto, que a veces es inalcanzable y a veces es absurdo.

Pero el hombre pierde porque pierde según las reglas de un juego que no inventa. Ha cometido un error y no puede ganar...<sup>20</sup>

La tragedia que presenta el drama actual no tiene relación con la decadencia o la maldad sino con el viejo adagio de destruir lo que desea vivir. No era trágico tirar a la colina a los niños deformes en Esparta. Pero es un acción que persiste como manera de desechar lo que molesta. ¿Cuándo en Brasil se reflexiona sobre la matanza de los niños de la calle? Es una tragedia, es la parte que le toca a la sociedad brasileña en la destrucción de lo que va a crecer.

Destruir a la juventud, destruir a quienes anhelan y desean vivir y no matar, es un dato que conforma la tragedia actual.

Así lo dejan entender las épocas de dictadura y las de genocidio.

¿Se trata de contradicción o degradación?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ana Goutman, ob. cit., p. 44

<sup>21</sup> Ana Goutman, ob. cit., p. 45