



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

El teatro y su doble.

(1938) ANTONIN ARTAUD. (INSTITUTO DEL LIBRO. LA HABANA, CUBA. 1969).

«En el teatro occidental la palabra se emplea solo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés del drama será solo social, el interés de ver cómo los conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres. Y en verdad será solo un dominio donde los recursos del lenguaje hablado conservarán su ventaja. Pero, por su misma naturaleza, estos conflictos morales no necesitan en absoluto de la escena para resolverse. Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión. [...] Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera, oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la apa-

rición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura, que ocultan lo que quisieran revelar, significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra. [...] No se trata de suprimir la palabra en el teatro, sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea solo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro solo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida.

Pero cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero extenso con la anarquía formal por una parte, y también, por otra, con el dominio de la creación formal continua. De este modo la identificación del objeto del teatro con todas las posibilidades de la manifestación formal y extensa, sugiere la idea de una cierta poesía en el espacio que llega a confundirse con la hechicería...».

Tg STAN un Colectivo postdramático?

VIOLETTE BERNAD. REGISTRES/ 8. REVUE D'ÉTUDES THÉÂTRALES. PÁGS. 59-70.

(PARÍS. DICIEMBRE, 2003)

«Desde sus comienzos en 1989, el colectivo de actores flamencos Tg STAN (Stop Thinking About Name) —compuesto por Jolente de Keersmaeker, Sara de Roo, Damián de Schrijver y Frank Vercruyssen— decidió trabajar sin director de escena. Además, los cuatro actores firmantes de sus creaciones no ensayan jamás sobre la escena la totalidad del espectáculo antes de la representación. Dedicaban seis u ocho semanas al trabajo de mesa, durante los cuales se empapan del texto y si es preciso lo reescriben o lo traducen. Unos días antes del estreno, establecen así una vaga puesta en escena. Los autores, al permitirse los fallos de memoria, y dejar las bambalinas a la vista, ponen sin cesar en entredicho la ilusión teatral, bajo las influencias conjuntas de Brecht y Stanislavsky. Usando todas las paradojas, aplicando a los textos antiguos, clásicos y/o modernos, con frecuencia de factura dramática, como los de

Thomas Bernhard, Tchekhov, Molière, Sófocles o Eurípides, una concepción renovada de la escena como lugar de experimentación de las formas, Tg STAN propone un arte del actor profundamente transformado, del que se puede preguntar al final si no es él también “postdramático”, tal como lo definió Hans-Thies Lehmann, o al menos con algunos de sus caracteres. Analizando los espectáculos de Tg STAN, se descubren similitudes con la estética de las compañías de los últimos veinte años reunidas por Lehmann bajo el nombre de “teatro postdramático”.

En ausencia del director de escena, se puede decir de los actores de Tg STAN que ellos mismos se dirigen individualmente. Se puede entonces hablar de una “auto puesta en escena”, que difiere de la puesta en escena colectiva puesto que cada uno elabora para sí y motu proprio la puesta en escena de su persona...».

Rencontres avec Ariane Mnouchkine.

DENIS BABLET, EN TRAVAIL THÉÂTRAL. 18-19, ENERO-JUNIO, 1975

D.B. De todas formas, ¿el nuevo espectáculo (*La edad de oro*) del Teatro del Sol no será un espectáculo con principio, progresión y desenlace?

A.M. No.

D.B. ¿Cómo un puzle?

A.M. Si quieres verlo así. Como relatos, cuentos y leyendas. Relatos del siglo XX.

D.B. ¿El título será *La edad de oro o la comedia de este tiempo*?

A.M. Por el momento sí: *La Edad de oro*, pero no *La comedia de este tiempo*, que es demasiado pretencioso. No estamos contentos de los subtítulos que hemos encontrado y seguimos buscando.

D.B. El espectáculo está concebido a partir de un cierto número de formas de creación. Voy a ponerte algunas cuestiones que te parecerán sin duda idiotas, pero que son importantes. ¿Por qué permanecer fiel a la improvisación para hacer un teatro que trate de la realidad contemporánea?

A.M. Efectivamente, cuestión idiota. (*Risas.*) Dame el medio de hacerlo de otro modo.

D.B. ¿Por qué no recurrir a un autor?

A.M. Tú me sacas de quicio.

D.B. ¿Por qué no pedirle a un autor que colabore en la creación?

A.M. Nosotros tenemos autores, nosotros somos todos autores. Es cada vez más verdad. No veo por qué alguien no puede considerarse autor más que cuando tiene una pluma. Un actor que improvisa es un autor, un autor en el sentido más amplio del término. Entonces, autores, nosotros los tenemos. Pero el problema es que somos extremadamente principiantes en el interior de esta idea. En cada espectáculo somos principiantes. Si no queremos autores ahora, es porque jamás un autor se considera principiante.

¿Por qué permanecer fiel a la improvisación? Porque yo creo que los actores son más autores con su sensibilidad y con su cuerpo que lo serían con un papel en blanco.

Recuerda el postulado del espectáculo: los actores que cuentan en cincuenta años... son los actores que han encontrado los personajes tipo de hoy, como Balzac en su tiempo cuando contó la *Comedia humana*. Los personajes tipo. El término es poco adecuado, pero después de todo es de lo que se trata, de personajes que no son ni primarios, ni burdos, ni incompletos y que cuentan la historia de una cierta sociedad.

Se puede decir naturalmente que el personaje tipo es el villano capitalista con su sombrero de copa y su puro. Es evidentemente esto, el cliché, lo que hemos querido evitar. El capitalista, en nosotros, es el resultado de un largo trabajo sobre Pantalón. En la Comedia del Arte, Pantalón es una emanación fantástica de la burguesía. Nosotros lo hemos tomado, trabajado a muerte, transportado, y nosotros nos encontramos con un capitalista dotado de toda su astucia, de su inteligencia, de su violencia, etc., y que no es del todo una opinión del capitalista. Esto es lo que buscamos; no digo que lo logremos siempre.

D.B. ¿Por qué elegir hablar de la realidad contemporánea a través de los personajes tomados de la Comedia del Arte?

A.M. No son personajes tomados en préstamo. Creo que es un poco como tú decías: «Construís una casa: ¿por qué tomáis ladrillos cuando ahora se construyen todas las casas con cemento?». A lo que te podría responder: «Porque nosotros pensamos que el ladrillo es el medio más barato, el menos contaminante, el más esencial. Esto es exactamente. Pasa que tenemos una cierta forma de tratar el teatro». ■