

Hipótesis

Oscar Zorrilla

Partimos de la propuesta hecha por algunos teóricos contemporáneos en el sentido de que el *lenguaje teatral* está básicamente constituida por tres significantes primarios, sin los cuales no hay teatro:

- Actor A
- Espacio E
- Público P

La puesta en escena, PE, es la resultante de éstos, a la vez que se apoya y enriquece mediante tres significantes secundarios, opcionales y prescindibles:

- Obra dramática O
- Director escénico D
- Elementos escénicos EE
(luz, sonido, escenografía, utilería, etc.)

El hecho escénico, en sí mismo, estaría así constituido por seis significantes que, en conjunto, integrarían el esquema siguiente:

$$\frac{A. E. P}{O. D. EE} = PE$$

Ahora bien, el significado total de la puesta en escena no está dado exclusivamente por ésta: el carácter sociológico del teatro implica determinar si cada uno de los significantes juega un papel *activo*, a, o *pasivo*, p, esto es, si su participación tiene función emisora, a su vez conducente de un mensaje, o si conlleva una función meramente receptora, destinataria de mensajes.



El significado de la puesta en escena, además, se totaliza únicamente hasta que se le considera dentro del contexto en que se desarrolla, o sea, el hecho escénico no es aislado ni independiente, sino que se retroalimenta de los valores, V, que concurren en su destino social. Muy sintéticamente, y con necesidad de verificación, caracterizaríamos esos valores bajo tres líneas principales:

- idealistas i
- sociopolíticos s
- comerciales c

La formulación completa, entonces, quedaría expresada de la siguiente manera:

$$\left[\begin{array}{l} A. E. P \\ \hline O. D. EE \end{array} \right] = PE = V$$

Y este *esquema neutro* indicaría la relación entre significantes y significado, atípicos, esto es, todavía no modificados por su carácter:

a, p / i, s, c

El *esquema neutro* elimina, desde luego, toda consideración que pretenda hacer reposar el *lenguaje* teatral:

- i, en la obra literaria; o
- ii. en la puesta en escena como producto exclusivo del director escénico.

1. LA FORMULACION de los esquemas tipificados tiene un carácter puramente descriptivo —a comprobar rigurosamente— pero que, por el hecho de incluir una mínima orientación axiológica, representada por V, trata de sobrepasar los límites meramente formales por medio de una interpretación relacionada con el contexto estructural más amplio que la sola puesta en escena.

Esto último es particularmente importante, pues, como intentaremos mostrar más adelante, el *significado se altera* no sólo si los significantes cambian su orden de entrada o de disposición, sino fundamentalmente si se modifica la línea axiológica, con desviación de cualquier intención original.

Ejemplo.— Presuponemos que al teatro de Brecht le correspondería un valor sociopolítico, luego:

$$PE = Vs$$

El hecho de que algún grupo comercial emplee a Brecht para otros fines que los previstos por el autor, significaría:

$$PE = Vc$$

lo cual invalida la posición marxista planteada por Brecht, aunque la puesta en escena conserve, supuestamente, el *esquema* formal.

2. PROPONEMOS la siguiente descripción de algunas de las corrientes teatrales más significativas para el teatro contemporáneo, de modo que podamos diferenciar las particularidades de los distintos lenguajes escénicos propuestos para nuestra época.

Advertiremos que el *esquema neutro* formulado inicialmente sufrirá cambios cualitativos en cada caso, variación que precisamente indica la riqueza semiológica del teatro.

2.1 El teatro de actor

La segunda mitad del siglo xix contempló un tipo de teatro fundamentado en derredor del actor, quien prácticamente tenía a su servicio todos los demás significantes, incluidos sus colegas de profesión, con una natural devaluación en su función escénica y predominio de un elemento significativo sobre otros, con carga pasiva; la escenificación se ordenaba a su capricho;

la burguesía y el local teatral constituían parte de la puesta en escena oropelesca. Por tanto:

$$\left[\begin{array}{l} Aa + EEa + (Ap) \\ \hline Op + Dp \end{array} \right] = PE + Pp + Ea = Vc$$

El paréntesis indica relación de subordinación y el signo + significa acumulación de significantes, en lugar de integración de los mismos. Se advierte una distribución desequilibrada de significantes, que pasan —de acuerdo con el *esquema neutro*— de secundarios a primarios o a ser constituyentes de la propia puesta en escena. Axiológicamente predomina el objetivo comercial.

2.2 Stanislavsky

La importancia del director ruso radica en una reordenación armónica de significantes, con carácter emisor y modificación axiológica. El público, sin embargo, sigue siendo pasivo, receptor y no forma parte intrínseca de la escenificación, sino la recibe “elaborada” Los significantes secundarios tienen calidad de primarios:

$$\left[O_a \cdot D_a \cdot A_{pa} \cdot E_a \cdot EE_a = PE + P_p \right] = V_i$$

Es posible advertir el respeto a la obra literaria, punto de partida de la puesta en escena, y la primacía del director sobre el equipo de actores, quienes son receptores emisores de vivencias. V_i mostraría otra característica fundamental: el objetivo económico es sustituido por el idealismo burgués, como valor.

2.3 Brecht

El director alemán también tiende al equilibrio entre significantes, como Stanislavsky, pero, en cambio refuerza

la posición inicial del público, en cuanto receptor intelectual durante la representación, y la solicitud de una función emisora, de carácter político, resultante de la escenificación. Su sistema axiológico sitúa en primer plano el contenido sociopolítico:

$$\left[\frac{\text{Oa. Da. Aa. Ea. EEa. PP} = \text{PE} + \text{Pa}}{\text{Dpa}} \right] = \text{Vs}$$

El carácter expresionista del empleo de su espacio y elementos escénicos reforzaría el sentido emisor de sus significantes.

2.4 El teatro político colectivo

Aunque directamente descendientes de Brecht, las formas colectivas de la década de los sesentas (teatro cubano, chicano, de guerrilla) no conservan aquel esquema. Parten del público como signifiante primario y crean la obra a partir del contexto social, no impuesto del intelectual o del artista hacia el pueblo. Axiológicamente, desde luego, coinciden con Brecht:

$$\left[\frac{\text{Pa} \cdot \text{Apa} = \text{Oa} \cdot \text{Ea} \cdot \text{EEa}}{\text{Dpa}} = \text{PE} \right] = \text{Vs}$$

El director sería secundario en cuanto surgiera del mismo grupo de actores, sin carácter dictatorial sino de ordenador. Los actores son en principio receptores, en cuanto se nutren de la problemática, y emisores inmediatos de la lucha correspondiente.

2.5 Artaud

Aunque el director francés reclama un teatro ritual, notamos diferencias esenciales en la disposición de los significantes. El rito podría describirse de una manera semejante al *esquema neutro*:

$$\left[\frac{\text{Aa. Ea. Ppa}}{\text{Oa. Da. EEa}} = \text{PE} \right] = \text{Vi}$$

La tipificación tiene, obviamente, carácter claramente emisor en ambos, pero el esquema artodiano modifica la relación entre significantes:

$$\left[\frac{\text{Da} \cdot \text{Aapa} \cdot \text{Ppa}}{\text{Ea} \cdot \text{EEa} \cdot \text{Opa}} = \text{PE} \right] = \text{Vi}$$

Las diferencias, entonces, resultan sensibles: para Artaud hay predominio del director-mago. El actor emite, recibe y emite, en cuanto acólito participante-dócil-activo; y la obra es recreada a partir de la escenificación, o sea, resulta susceptible de modificación, mientras que las fórmulas lingüísticas rituales permanecen invariables.

2.6 El teatro comercial

Finalmente, el sistema capitalista occidental muestra una clara preferencia por el esquema 3.1, de cierto teatro anterior a Stanislavsky:

$$\left[\frac{\text{Aa} + \text{EEa} + \text{Ea} + (\text{Ap})}{\text{Dp} + \text{Op}} = \text{PE} + \text{Pp} \right] = \text{Vc}$$

La ductilidad de los instrumentos tecnológicos y su importancia escénica hacen que ellos y el espacio escénico múltiple adquieran carácter de significantes primarios, en tanto que el actor-vedette vuelve a imponer su carisma económico sobre director y colegas, pudiendo incluso adulterar la obra literaria.

3. HASTA AQUÍ LAS HIPÓTESIS por ahora. Fenómenos más complejos, como el llamado "teatro del absurdo",

con significantes que pueden ser alternativamente primarios/secundarios; el caso del teatro "pobre" grotowskiano, y la pretendida síntesis posterior. Brecht/Artaud de Peter Brook o de Julian Beck y el *Living*, introducen otro tipo de variantes en el esquema, analizables en otra ocasión.

A manera de conclusión primera, cabría preguntarse si la división tajante entre significantes primarios y secundarios es significativa, pues en la mayoría de espectáculos contemporáneos —particularmente en los europeos, norteamericanos y sus epígonos— suele pesar el concepto de obra y director como elementos primarios, sobre todo en las formas oficiales y comerciales, en combinación con el actor-estrella; y aún en cierto teatro experimental. Como conclusión segunda, es posible verificar que cualquier signo emisor que contradiga dentro de puesta en escena el código axiológico final, actúa como interferencia e incide sobre el significado total.

1980

Tomado de: *El actor en el siglo XX*, pp. 113-116; 1976, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, España.

