nº 3 – diciembre 2009 – revista de ciencias sociales

TEATRO Y VALORES EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Un análisis desde la Antropología Social y Cultural

THEATRE AND VALUES IN CONTEMPORARY CULTURE

An Analysis from Social and Cultural Anthropology

Sonia Cajade Frías
Investigadora en el Departamento de Antropología Social de la Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en analizar los valores presentes en el teatro contemporáneo, a partir de los datos procedentes de la experiencia de los propios agentes sociales que integran el campo teatral (actores, espectadores, directores, dramaturgos, etc.). Se trata de reflexionar acerca del lugar que ocupa el teatro en la cultura contemporánea, de su contribución a la creación de ideas, valores y sentido en el contexto de las sociedades actuales –y, por tanto, también de su papel como elemento de poder, tanto crítico como reproductor o legitimador del orden social existente. Este poder comporta también necesariamente cierto grado de peligro (M. Douglas) y, en este sentido, el teatro alternativo representa una función de contrapoder (poder "contrahegemónico", en términos de Gramsci) que supone un cuestionamiento de las estructuras sociales establecidas (poder "hegemónico") en la carrera de la "lucha por las clasificaciones" (P. Bourdieu) por nombrar, clasificar y valorar el mundo. Este artículo se propone mostrar la capacidad del campo teatral para, en términos de Bourdieu, crear "capital simbólico" y contribuir a la construcción de un "depósito de sentido" en la cultura de las sociedades contemporáneas.

La metodología utilizada se basa fundamentalmente en las técnicas del trabajo de campo antropológico y el enfoque adoptado es de tipo cualitativo.

Palabras clave

Teatro contemporáneo, valores, símbolos, emociones, cuerpo, creatividad, liminalidad, communitas

Abstract

The aim of this article is to analyze the values in the contemporary theatre, from the data originating in the experience of the own social agents who integrate the theatre field (actors, spectators, directors, dramatists, etc.). The objective is to reflect about the place that theatre occupies in the contemporary culture, of its contribution to the creation of ideas, values and sense in the context of the present societies -and,

therefore, of its function like an element of power, not only critical but also reproductive or legitimator of the existing social order. This power also implies necessarily certain degree of danger (M. Douglas) and, in this sense, the alternative theatre represents a function of counter-power ("counter-hegemonic" power, in terms of Gramsci) that supposes to put in question the established social structures ("hegemonic" power) in the race of the "fight by classifications" (P. Bourdieu) to name, classify and value the world. This article tries to show the capacity of the theatre field, in terms of Bourdieu, to create "symbolic capital" and to contribute to the construction of a "deposit of sense" in the culture of the contemporary societies.

The analysis is based on data collected through the methodology of anthropological fieldwork and the approach adopted is qualitative.

Key words

Contemporary theatre, values, symbols, emotions, body, creativity, liminality, communitas

1. Introducción

El teatro constituye un fenómeno sociocultural de gran relevancia desde su nacimiento en la Grecia Clásica, tanto como reflejo de las inquietudes de cada época como por su potencial dinámico generador de cambio social. A lo largo de su trayectoria histórica, el fenómeno teatral ha ido adoptando diversas formas y contenidos. En nuestro contexto actual, el teatro contemporáneo de carácter vanguardista y alternativo en Madrid constituye un espacio de creación de nuevos discursos, ideas, símbolos y representaciones, que poseen la aspiración de proporcionar respuestas propias a los problemas y conflictos que se les plantean a los individuos en las sociedades contemporáneas. Lejos de ser un fenómeno marginal, se trata de un espacio simbólico

de construcción de nuevos significados y sentidos, que busca encontrar un lugar desde el cual consolidar y legitimar su propio discurso, muchas veces en confrontación con las concepciones hegemónicas imperantes. En el actual teatro alternativo madrileño confluyen además las últimas diversas tendencias presentes en las distintas artes, configurándose en este espacio de creación escénica la fusión de artes plásticas, medios audiovisuales, danza, música, etc., en la línea de los nuevos géneros artísticos de las instalaciones y las performances. Por todo ello, el estudio del teatro alternativo dentro del contexto social actual constituye un buen ángulo de visión para investigar diversos procesos y aspectos estructurales fundamentales que caracterizan a la sociedad contemporánea.

2. Objetivos

El objetivo de este trabajo consiste en analizar algunos de los principales valores presentes en el teatro contemporáneo, a partir de los datos obtenidos de la propia experiencia de los agentes sociales que integran el campo teatral (actores, directores, dramaturgos). Se trata de reflexionar acerca del lugar que ocupa el teatro en la cultura contemporánea, de su contribución a la creación de ideas, valores y sentido en el contexto de las sociedades actuales –y, por tanto, también de su papel como elemento de poder, tanto crítico como legitimador, respecto al orden social vigente. Este poder comporta también necesariamente cierto grado de peligro (M. Douglas, 1991) y, en este sentido, el teatro alternativo representa una función de contrapoder –un poder "contrahegemónico", en términos de Gramsci (1993)– que cuestiona las estructuras sociales establecidas –o poder "hegemónico"– en la carrera de la "lucha por las clasificaciones" (P. Bourdieu, 1985) por nombrar, clasificar y valorar el mundo. Este artículo se propone mostrar la capacidad del campo teatral para, en términos de

Bourdieu, crear "capital simbólico" y contribuir a la construcción de un "depósito de sentido" en la cultura de las sociedades contemporáneas (Bourdieu, 1997).

3. Metodología

El presente trabajo se encuadra dentro de un proyecto de investigación más amplio en torno al estudio desde una perspectiva antropológica del arte contemporáneo (teatro, plástica y literatura) como un espacio simbólico, a través del cual se proyecta –y a la vez se construye– la realidad social. El análisis que se presenta en este artículo se basa en los datos obtenidos a través de la realización de un año de trabajo de campo en distintas compañías de teatro contemporáneo de Madrid. El enfoque metodológico adoptado es de tipo cualitativo, fundamentalmente a través de las técnicas de la observación directa participante y de la realización de entrevistas en profundidad a actrices, actores, directores de escena y dramaturgos. Los nombres de los informantes han sido codificados con el fin de garantizar su anonimato.

4. Teatro contemporáneo y valores

A continuación serán comentados algunos de los valores más relevantes que han aparecido repetidamente a lo largo de esta investigación en relación con el teatro contemporáneo, referidos especialmente al proceso de formación de los actores y vinculados a las condiciones y capacidades que estos han de desarrollar en el aprendizaje de la interpretación teatral.

4.1 Autenticidad y verdad

La búsqueda de los valores de verdad y autenticidad aparece constantemente en el trabajo de interpretación. En este sentido, Aurora, actriz, comentaba que "el hacer verdad en el escenario, eso es lo que yo quiero, hacer verdad", y que "lo primero que yo aprendí fue dejarme afectar. A dejarme afectar, y desde la verdad. A creer en lo que estaba diciendo. A buscar en mí algo en lo que me pudiera apoyar cuando tenía que hacer un determinado personaje". De acuerdo con otra informante, Silvia, actriz y profesora de interpretación, "el actor no puede actuar buscando la aprobación de los demás, pues ésta actúa como obstáculo e impide la actuación", por lo que "el actor tiene que ser uno mismo, independientemente de lo que piensen o juzguen los demás". "Ser uno mismo", independientemente de la opinión de los otros, aparece pues de nuevo como una prioridad para el actor, uno de los valores fundamentales del abanico que se pone de relieve en el desarrollo de su trabajo. En opinión de Miguel, actor y profesor de interpretación, en el proceso de su formación "el actor tiene que desintoxicarse, limpiarse"; y al interaccionar con los otros actores con los que se comparte escena "es necesario ser sinceros, que lo que salga sea nuestro de verdad, que sea algo personal".

Parece que este valor de autenticidad requiere en los actores un proceso de aprendizaje en el que se van liberando de las "corazas", de los "prejuicios" y convenciones sociales aprendidas. Se trata de un proceso de "limpieza" interior, de "desintoxicación", según los términos que emplea Miguel, un proceso que los informantes suelen equiparar con el de "volver a ser un niño" (de hecho, en el proceso de aprendizaje actoral se realizan numerosos ejercicios de visualización, imaginación y rememoración en los que se trata de revivir situaciones de la infancia personal, para volver a contactar con el niño que fue cada uno). De este modo, aparece con frecuencia –también en las propias obras de teatro contemporáneo– "el niño" como

símbolo de pureza y autenticidad. Aurora da su testimonio en relación a esto, diciendo incluso que ella no sería la misma persona si no se hubiese dedicado al teatro:

> *Yo creo que te cambia. Sobre todo la empatía, el ponerte en la piel de otras personas cuando te cuentan una historia, y de estar ahí entregada a las personas que te están hablando y que te están contando algo, que tú las sientes tan cercanas que a veces duele también, cuando (...) Lo que haces también en la escuela el primer año es sobre todo abrir la coraza, que llaman, quitarte esa coraza que todo el mundo tiene, porque la vida que vivimos, y la sociedad en la que hemos crecido, pues nos ha creado una serie de prejuicios, una serie de corazas, hacia...para defendernos. Porque el niño es un ser puro, pero cuando vas creciendo y te va haciendo daño la vida, vas poniéndote capas y capas, y entonces ahí estás quitándotelas y abriéndote, para que, aunque te duela o no te duela...*

La verdad y la autenticidad han de estar también en el propio personaje, que posteriormente el actor representará en el escenario. Cuando le pregunté a Aurora qué personaje le gustaría interpretar, me contestó que "sobre todo un personaje que cuente una historia sincera, simplemente eso...Un personaje que te enseñe, que te haga sentir y, no sé, que te modifique...Un personaje que, mientras lo estés haciendo, estés llenándote de él". Los personajes deben por tanto encarnar unos valores; así, seguía diciendo Aurora que "en el mundo que vivimos, tan alejado a veces de los valores... humanos, simplemente, y que parece que si una persona tiene más que otra ya es mejor. Me gustan las historias de las personas humildes con mucha fuerza y que cambian cosas, no sé...Pero porque yo soy muy idealista, y me encantaría poder cambiar el mundo, aunque sea por un instante, por lo que dura la representación, y que la gente piense. Me encantaría elegir una obra que hiciera a la gente pensar".

Los valores de verdad y autenticidad están relacionados con la verosimilitud y la credibilidad como condiciones necesarias para que se den estas últimas. En relación

con este aspecto, Silvia sostiene que "en el teatro, la mentira tiene que ser verdadera" y que "el teatro es mentira, pero el actor tiene que saber mentir bien"; esto es, la calidad de la interpretación de los actores y de la obra de teatro en general se basa en la credibilidad, en la verosimilitud, en que lo que se está representando resulte "creíble" tanto para los actores como para el público (a sabiendas, al mismo tiempo, de que es mentira, de que es pura ficción). A este respecto, para Jenny, actriz, una buena interpretación consiste en lo siguiente:

> *En creértelo. En que te lo creas tú y en que se lo crea el público. Y ya está. Si tú te lo crees, ¿cómo no se lo va a creer el público, no? Y yo creo que es en eso. Ya está. Porque un papel puede parecer que está bien interpretado, o puede parecer que...pero a lo mejor luego no lo está, en el fondo, no lo sé, es un poco complicado. Porque a lo mejor desde la superficie es un papel que está bien hecho, pero se nota también mucho cuando no se interioriza o cuando no...Por ejemplo, cuando vas al teatro clásico a ver una obra, y dices "Jo, pues qué buena interpretación, ¿no?", pero ves una buena interpretación, pero no ves un buen papel interiorizado. Se nota, se nota que el tío lo ha interpretado muy bien, que la obra está muy bien montada, que tal, no se qué...Pero se nota que está hablando en castellano antiguo, que...no sé...que no está sintiendo. Yo puedo decir, "bueno, pues lo ha hecho bien". Pero creo que interpretar es algo más. Interpretar es algo más que hacer una buena interpretación. Y no sé, yo creo que es eso, es meterte tú y que el otro se convenza totalmente de....*

4.2 La libertad

La autenticidad y la verdad se encuentran en conexión con el valor de la libertad, la capacidad de expresar libremente las emociones y sentimientos, sin verse coartados por los prejuicios, las convenciones sociales y la aprobación de los demás. Alonso, actor, comentaba que, en el escenario, "te sientes libre", "cuando me voy a casa

[después de actuar] me voy con una sensación de libertad...". Según Luisa, actriz, "el teatro te hace más libre, más humano, yo eso es lo que he aprendido sobre todo [en la interpretación actoral]". En este sentido, parece que a los actores suele acompañarles un sentimiento de plenitud, de sentirse "llenos", durante y después de actuar; aunque, por supuesto, también tienen días en los que la interpretación no les produce ese efecto: así, para Alonso, "no todos los días son iguales", "unos días uno se siente muy bien y otros mal, dependiendo de cómo te haya salido la escena"..

4.3 Comunicar, dar, transmitir: El público

Pero estos valores de "verdad", "autenticidad" y "libertad" tienen también que combinarse convenientemente con la función principal del teatro, que es, de acuerdo con los informantes, comunicar, dar, transmitir, a un público. Para Luisa, actriz, "el teatro es dar, dar a los demás, sin nada a cambio", "es un acto de generosidad, el acto más humano". También para Dorotea, directora de escena y dramaturga, el objetivo del teatro es interesar, conmover, comunicar, "porque, antes que nada, somos comunicadores". En este sentido, en opinión de Miguel "el teatro es por los otros, es para los otros", por lo que "el objetivo del actor es comunicarse con los otros". La necesidad de contactar con el otro, de transmitir con efectividad un mensaje en sentido amplio, desde un emisor a un receptor (tanto dentro del propio escenario entre los actores como fuera del escenario, entre los actores y el público) parece constituir de esta manera el fin primordial en el teatro; y, de algún modo, favorece la vivencia de unidad entre los distintos participantes del espectáculo, la constitución de una *communitas* (Turner 1988). De acuerdo con Miguel, "nuestra función principal es dar. Dar a los demás. En el sentido de *comunión*, de *comulgar*, pero no en el sentido católico, sino en el sentido primigenio de unión con los demás".

La comunicación entre los actores que están participando en la misma obra también es algo fundamental. Según Aurora, lo primero que tuvo que aprender en su proceso de formación como actriz, fue aprender a escuchar al otro, a "dejarse afectar", a "estar alerta", a "la escucha" (son algunos de los términos que emplean habitualmente los informantes):

Todo actor cuando sube por primera vez a un escenario cree que todo el peso recae en él. Y eso te limita. Yo lo que aprendí el primer año es en confiar en el compañero y en darme cuenta de que al que tengo que modificar es a mi compañero, que no está en mí, sino en la capacidad que tenga yo de, con mis acciones, y también con las no acciones, pueda transmitir y modificar a la persona que tengo al lado. Eso es lo primero que yo aprendí, a modificar. A modificar a mi compañero y a modificarme a mí. Y a dejarme afectar.

El público tiene que entender e interesarse por la obra de teatro que está viendo y, por lo tanto, los actores necesitan su aprobación y reconocimiento. Sin público no podría haber teatro y además las obras necesitan un nivel de éxito mínimo para que su representación pueda mantenerse en una sala. El público es, pues, un elemento fundamental dentro del teatro. Según Aurora, los actores cuando están en escena representando la obra "sienten" la presencia del público, lo que afecta al trabajo que están realizando, pues "es como una energía que se siente, y que es una especie de motor, que hace que todo fluya, pero no importa que sean dos o que sean cien...Creo que un actor siente esa presencia de alguna manera, y le nutre. O al menos lo utiliza para que le nutra".

En relación con lo anterior, para Jenny el reconocimiento y aplauso del público cuando finaliza la obra es el momento más importante de su experiencia teatral:

Los saludos a mí me encantan, es el momento del teatro que más me gusta. Cuando se acaba la obra y sales a saludar. Es el momento más feliz, porque eres tú. Puedes disfrutarlo desde ti misma. Porque cuando estás actuando, tienes la responsabilidad de actuar, del trabajo, tal, no se qué. Pero eso, poder salir ahí y decir, "Jo, qué feliz". Y sientes una adrenalina, jo, qué bien. No sé, aunque luego te pongan mil pegas, ¿sabes? Pero ese momento no te lo quita nadie.

4.4 El papel de las emociones

El teatro se caracteriza también por su alto contenido emocional. Como en el ritual, las normas y los valores se cargan de emociones, se trata del intercambio de cualidades entre los polos normativo y afectivo de los que habla V. Turner (Turner 1999). En este sentido, tiene gran importancia el mecanismo de la empatía, el juego de la identificación con los personajes (la capacidad de compasión, de *sympatheia*, de sentir lo mismo que ellos sienten). En opinión de Virginia, dramaturga, "la capacidad que se pone en juego en el teatro es la capacidad de conmover", "el objetivo es emocionar, en el doble sentido de generar suspense y despertar emociones y, sobre todo, no aburrir, que los espectadores no se vayan de la sala. El objetivo es entretener en el buen sentido".

Esta fuerte carga emocional está estrechamente relacionada con la utilización de medios múltiples (la palabra, la música, la iluminación, la danza, los estímulos visuales, artísticos y estéticos), el uso de símbolos condensados y la intensificación. Además, las emociones son indicios de que ahí están presentes unos valores. De acuerdo con Jenny, la emoción es una condición necesaria para hacer una buena interpretación: "para que una interpretación salga bien, tiene que haber ensayos, tiene

que haber entusiasmo, tiene que haber una *emoción* que te haga, que te haga...*sentirlo*. Porque lo más importante en del teatro es *disfrutar*".

A lo largo de la formación del actor en la interpretación, los profesores insisten en la necesidad de que los actores desarrollen la capacidad de ser conscientes de sus propias emociones, de que se den cuenta de lo que está sintiendo en cada momento, de la sucesión de sentimientos que experimentan, de cómo les van afectando las cosas y la interacción que establecen con los otros actores, para poder así identificar los deseos y seguir los impulsos que luego se irán orientando y dirigiendo en el proceso de construcción del personaje. De ahí que se realicen regularmente ejercicios de relajación e improvisación, dirigidos a estar *en contacto consciente con* uno mismo y con el entorno. En relación con esta dimensión emocional, Silvia comenta de "la importancia de *darse cuenta* de las emociones, deseos e impulsos que tenemos, y aceptarlos, sin más. Por ejemplo, si vas a una actuación y ves que una amiga tuya es la actriz y lo hace genial, pues vas y sientes envidia; entonces, en lugar de ir al camerino de otro a desahogarte contra ella, pues lo que puedes hacer es simplemente *darte cuenta de lo que sientes*, de lo que estás sintiendo en esos momentos, y decirte: «Siento envidia», y así, nada más".

4.5 Contacto con el mundo, "darse cuenta". Intensificación

El trabajo con las emociones que requiere la interpretación del actor está también en conexión con su modo de relacionarse con el mundo en general. De ahí la importancia que posee para los actores el desarrollo de su capacidad de ser consciente de, además de sí mismos, de su cuerpo y emociones, también de su entorno, de las personas y de las cosas que les rodean, para poder estar perceptivos ante ellas, para poder "dejarse afectar" por ellas y reaccionar. En este sentido, los profesores de interpretación

insisten en la necesidad de "dar importancia" a las cosas que rodean a cada uno, lo cual, por otra parte, se encuentra también en relación con la cualidad de intensificación que caracteriza al teatro y al arte en general. Parece que se trata de buscar lo distinto, lo diferente y único que hay en cada cosa y en cada persona, en definitiva, intentar encontrar la unicidad y la intensidad que hay en cada cosa, en cada persona, en cada situación. Por eso, en palabras de Miguel, "el teatro es vida condensada".

Aurora expresa de la siguiente manera esa capacidad para dar importancia y valor a las cosas, de prestarles la atención que se merecen:

> *El actor tiende a...a querer contarlo todo desde el primer segundo. Y lo que aprendes al principio es a saber estar en el escenario, a hacerlo tuyo, a crear tu lugar, ahí. A mirar las cosas y sentirlas que son tuyas, que te pertenecen también, y darles el valor...Y jugar también con el valor que puedes darle a cada cosa. No tiene que ser algo..., ese atrezzo que hay ahí en la escuela...Tú a cada cosa le das un lugar en tu corazón, y eso te ayuda, ¿no?, a estar ahí, y saber por qué estás ahí, también.*

La capacidad para dar importancia a las cosas tiene que ver con la capacidad para *diferenciar* y ver en cada cosa, en cada persona, algo especial. De acuerdo con Silvia, "crear es encontrar las diferencias, las sutilezas, y expresarlas", por lo que "el actor tiene que hacer que aquello no se muera, *hacerlo distinto*, mantenerlo *vivo*...En realidad, eso es lo que tendríamos que hacer con todo en la vida...Pero es como una plantita...hay que regarla todos los días para mantenerla viva: sino, se va secando, se va muriendo". Aquí Silvia se refiere a las capacidades que el actor tiene que desarrollar, de forma regular, como la capacidad de juego, de imaginación, improvisación, de estar alerta, etc. A este respecto, Miguel señala como un valor

positivo de la interpretación actoral que "es una de las pocas profesiones que te permiten estar en contacto contigo mismo, con las cosas que te rodean: no pasar por encima de las cosas, dejarte afectar por ellas, por los estímulos". En opinión de este mismo informante, un actor no deja de serlo al salir del escenario, sino que "un actor es actor las veinticuatro horas del día", y parte de su trabajo es "observar nuestros gestos, lo que hacemos en nuestra vida cotidiana y cómo lo hacemos".

4.6 El cuerpo

El cuerpo posee una importancia esencial para los actores, puesto que constituye su principal instrumento de trabajo. Por esta razón los actores suelen realizar habitualmente ejercicios de movimiento y expresión corporal, con el objetivo de aprender a ser conscientes del propio cuerpo, de sus límites, del equilibrio, de los puntos de tensión, y saber utilizar todo ello para construir y hacer vivo al personaje que van a interpretar. También es importante para ellos trabajar la respiración diafragmática, para que, entre otras cosas, la emoción conecte directamente con la voz del actor.

De acuerdo con Miguel, "para trabajar al personaje tenemos que trabajar lo físico, lo concreto. Utilizar el cuerpo, expresar a través de él. Desarrollarlo sobre todo gestualmente, a través del trabajo con el cuerpo. Por eso, muchas veces, al principio del trabajo de interpretación, lo mejor es no hablar, que las palabras tengan que venir después, cuando tengan que venir, como una necesidad, pero no ya desde un principio". Se trata, por tanto, de buscar la máxima expresividad que puede aportar el cuerpo. En la misma línea, Silvia señala que "no es necesario explicar tantas cosas al interpretar. Interpretar no es lo mismo que escribir un ensayo sociológico o filosófico sobre, por ejemplo, la inmigración...de lo que se trata en el teatro es de *hacerlo carne*,

de *encarnarlo*. Por eso hay muchas cosas que se ven tan sólo con el cuerpo, los gestos, y que por tanto no es necesario expresar verbalmente".

El trabajo con el cuerpo es también fundamental para desarrollar una cualidad a la que se refieren frecuentemente los actores y que expresan con los términos de "tener peso" en el escenario, "tener presencia" o "tener foco". Para Jenny, "un actor tiene peso cuando destaca de entre todos los demás en el escenario". De acuerdo con Miguel, "algunos actores llenan con su presencia el escenario, todo el mundo tiende a fijar su atención en ellos, y esto es muy importante trabajarlo para el actor".

Relacionado con el valor de "tener presencia" en el escenario, está también la cualidad de, en palabras de Miguel, "buscar y encontrar nuestro *centro*", que es algo en lo que se insiste mucho en el proceso de aprendizaje actoral, y que consiste en una especie de búsqueda del *equilibrio* entre las partes que componen nuestro cuerpo. De acuerdo con la concepción que expresa Miguel en relación al cuerpo humano:

Tenemos dos partes, por una parte somos como el "éter", que es nuestra parte espiritual, como si fuese un hilo que tira de nuestra cabeza hacia arriba; pero si nos quedamos sólo en ésta, volamos, y nos separamos de la tierra, de los demás. La otra parte es la "terrestre", el estar aquí y ahora, con los demás. El "carpe diem", el estar y vivir aquí y ahora en el presente. No podemos dejar de lado o renunciar a ninguna de las dos partes, sino que tenemos que buscar la tensión entre ambas, "el centro" (...) Tenemos que buscar el equilibrio entre nuestras cuatro direcciones: cielo, tierra, izquierda y derecha. Los pies y la zona lumbar nos mantienen en contacto con la tierra, con lo terrenal, lo corporal. Pero, al mismo tiempo, hay un hilo que nos tira de la cabeza, de la parte posterior, con la barbilla hacia abajo, es la parte espiritual.

La conciencia del propio cuerpo, de sus límites y de sus tensiones es una de las primeras cosas que suele aprender el actor. En este sentido, Aurora comenta lo siguiente:

Lo primero que aprendemos en las escuelas de teatro es a desarticular el cuerpo, a dejarlo disponible, relajado y sin tensión. Y a saber pararte y decir, "huy, tengo tensión en la rodilla", "se me está yendo la energía", o...no sé, a controlar de alguna manera esas tensiones, para poderlas ir manejando. Yo creo que las tensiones van a estar, lo que hay que hacer es intentar que vayan disminuyendo, y con trabajo, y con masajes, y sobre todo con cambios también posturales, y depende también de la persona, que tenga una espalda torcida, que igual va a tener que ir a un fisio. Porque un actor tiene que tener un cuerpo disponible, si tienes que hacer que tienes una joroba, pues te la pones, ¿no?, pero no tenerla, porque cada personaje además tiene un modo de estar y de moverse, y tú tienes que aprender a estar relajado y neutro, para coger lo que necesites en ese momento.

4.7 Imaginación, creatividad y capacidad lúdica "Explorar el límite". "Partir del vacío"

El desarrollo de estas capacidades está muy presente tanto en el trabajo de interpretación como en el de dirección escénica: la capacidad de imaginar, de jugar, también relacionado con la facultad para trascender de alguna manera los límites de lo cotidiano y entrar en otro tipo de lógica donde parece que, de alguna manera, "todo es posible", introduciéndose así en otro "nivel ontológico", en otra realidad aparte de la de la vida ordinaria.

De acuerdo con Silvia, "el actor tiene que huir de lo obvio. No se puede entrar en escena esperando transitar sólo por terreno conocido: hay que dejarse sorprender, estar abiertos a lo que surja, estar dispuestos a crear, a imaginar, a descubrir, a jugar...". Según esta misma informante, "el escenario es sagrado. Y en él hay que arriesgarse, hay que jugar. Al escenario no se viene a pasar el rato". Se trata de crear e imaginar, de jugar al "como si". Por eso los informantes hablan de la interpretación y la puesta en escena como una búsqueda, como un proceso y no tanto como una

consecución de resultados: la capacidad para probar, "a ver qué pasa", como suelen decir los informantes antes de volver a hacer una escena en la que han introducido alguna variación.

Se trata de que los actores partan de las propias experiencias vividas, de las emociones experienciadas y, desde ellas, imaginar y crear, para poder llegar a trascenderse a sí mismos y representar al personaje. Al mismo tiempo, la capacidad de crear e imaginar tiene que poner de alguna manera "entre paréntesis" todo lo aprendido, para buscar nuevas relaciones entre las cosas, nuevos movimientos y significados para representar. Por ello, parece que el trabajo creativo de los actores ha de moverse necesariamente en el "límite" –entre lo conocido y lo desconocido, entre lo mil veces transitado y la dimensión de misterio– o, como dicen frecuentemente los informantes, "partir del *vacío*". "El actor tiene que estar empezando siempre desde cero. Porque sólo ahí se puede crear", sostiene Silvia, "el actor tiene que convivir con el vacío", "tiene que aguantar el vacío. Y, si no estás dispuesto a eso, es mejor que no seas actor, porque se sufre mucho". Esto supone salir de la seguridad, de la comodidad, de lo familiar, de los lugares ya conocidos. Como también otros informantes, Silvia emplea la categoría de "límite" como algo fundamental en el trabajo de interpretación del actor, afirmando que "el actor debe explorar los límites", "debe buscar la dificultad y la incomodidad, arriesgar". Necesidad por tanto de explorar el límite, de buscar la incomodidad, lo nuevo, de ir más allá del terreno conocido, de instalarse más bien en esa "inseguridad creativa", en términos de otra informante, Dorotea, desde la cual poder crear.

Desde mi punto de vista, este carácter liminal del teatro contemporáneo se encuentra en conexión con su capacidad para crear o reformular nuevos significados y sistemas de representaciones y para legitimar determinadas creencias y valores.

4.8 Riesgo, límite, peligro. Urgencia, conflicto y situación dramática

De este modo, la capacidad para ser uno mismo y expresar las emociones, los impulsos, también está en relación con otra cualidad en la que insisten los informantes: la necesidad que hay en la creación teatral de "arriesgarse", de buscar la peligrosidad, de "explorar los límites", y de ahí también la condición previa de salir de "lo familiar", de "lo seguro", de las "rutinas", y por lo tanto, de "buscar la incomodidad". Sin estos elementos en realidad es difícil que pudiera darse otro aspecto fundamental que se busca en el teatro, y que es el elemento de "conflicto", de "drama", la vivencia emocional intensa que producen los deseos enfrentados de los distintos personajes, que tratan de lograr sus deseos pero se encuentran en el camino obstáculos, tanto internos como externos, para lo cual desarrollan una serie de estrategias, y todos estos elementos son los que generan la estructura dramática. "Sin conflicto, no hay teatro", como suelen repetir los informantes a la hora de preparar una escena. De ahí la necesidad de "llevar las cosas al extremo" o, también en palabras de Dorotea, "siempre tenemos que seguir el criterio *mas dramatic*, escoger de entre todas las maneras posibles de llevar el texto a escena, la más dramática posible", "hay que llevar las obras al límite de la peligrosidad, porque si no, no hay obra", y de ahí la necesidad de "buscar la confrontación de deseos". También Silvia señala en un sentido similar, refiriéndose al trabajo de los actores, que "hay que buscar los puntos o elementos de tensión, los momentos dramáticos", pues "no se trata de interpretar la cotidianidad, lo irrelevante cotidiano, sino que hay que buscar lo otro". Del mismo modo, para Patricia, actriz y profesora de interpretación, "en el teatro hacemos una situación límite de la realidad".

Miguel se refiere en la misma línea a la necesidad para el actor de "vivir en el peligro, en el límite", señalando que "el problema es que en la vida de nuestra sociedad actual, no hay sentimiento de peligro, sino que estamos inmersos en rutinas que nos proporcionan una sensación de seguridad". De acuerdo con Dorotea, "en el trabajo con los actores hay que buscar la inseguridad creativa, porque desde la seguridad no se puede crear".

En torno a la relación entre teatro y ritual y el elemento de conflicto, V. Turner define el ritual como un drama, como un drama social, en el que la comunidad en su totalidad pone en escena o actualiza sus crisis colectivas y plantea una resolución (Turner 1982). En el teatro, el conflicto se da entre los distintos personajes, que tienen deseos enfrentados entre sí –el conflicto además también suele ser interno al propio personaje. Cada personaje tiene un deseo, pero se encuentra con un obstáculo para alcanzarlo, de ahí el drama –y el diseño de estrategias para lograr realizar ese deseo, a través de las cuales se despliega la acción dramática. A esto se añade el elemento de *urgencia*, puesto que el conflicto que se plantea ha de resolverse de alguna manera, y la representación no puede durar eternamente –en el caso de las obras de teatro, éstas suelen tener por lo general una duración de entre una hora y tres horas.

5. Conclusión

En este trabajo han sido objeto de análisis algunos de los valores más importantes relacionados con el teatro contemporáneo: la autenticidad y la verdad, la libertad, la capacidad de dar, compartir y comunicar, las emociones, el contacto con el mundo y la intensificación, la relación con el cuerpo, la imaginación, la creatividad y la capacidad lúdica, así como el límite, la peligrosidad y el drama.

Los agentes teatrales (actores, directores y dramaturgos) tienden a vivir estos valores en tensión o conflicto, en otras palabras, en estado crítico. El conflicto de valor se presenta tanto a nivel externo –con respecto a la sociedad– como interno –dentro del propio individuo–. Al mismo tiempo, el conflicto aparece como algo inherente al propio valor, y remite a la distancia que media siempre entre lo ideal y lo real, entre "la realidad y el deseo" como diría Cernuda, en esa tensión que hay en el valor por "llegar a ser", por irse realizando, actualizando y desplegando en la realidad. Pueden distinguirse distintos niveles en los cuales tiene lugar en este contexto el conflicto de valor:

1. Los informantes perciben que los valores anteriormente mencionados se encuentran en contradicción con los que están vigentes en la *sociedad* actual (individualismo, consumismo, falsedad, banalidad, etc.). Para ellos el teatro constituye de este modo una vía para reivindicar y tratar de legitimar los valores que ellos proponen. Los grupos de teatro estudiados tienden a concebir así el teatro desde el compromiso político. Como sostiene una de las informantes, Dorotea, "nuestra intención es unir la ética con la estética" y hacer "un teatro crítico y políticamente comprometido" (su sistema de representaciones y valores como crítica a las concepciones hegemónicas dominantes).

2. Además, también viven esa tensión entre valores contrapuestos dentro de ellos mismos, a modo de un *conflicto interior*. Tienen la conciencia de que también ellos están dentro del sistema vigente de valores, puesto que han sido educados y socializados en él.

3. Por otra parte, la propia realización de un *valor* supone siempre una tensión entre la realidad y el ideal, implica siempre el esfuerzo de ser capaz de realizar algo que todavía no existe en la realidad, de desplegar o actualizar un valor; y esa *distancia* que media entre la realidad y el valor supone necesariamente una fricción, una tensión, un movimiento dirigido a "llegar a ser" lo que todavía no "es", pero que se percibe que es lo que "debe ser".

El teatro –y concretamente el teatro contemporáneo– proporciona de este modo a través de la puesta en escena un marco de *expresión* (liberación emocional), de *sentido* (planteamiento y comprensión de cuestiones bajo determinadas perspectivas significativas) y de *actuación* (directa sobre la realidad, orientación de una práctica) en relación a determinados problemas y conflictos que se plantean en la vida individual y social. Nicolás, usuario del teatro, comentaba, después de ver una obra de teatro que trataba sobre el terrorismo y la violencia en diversas formas (la situación de unos viajeros en el avión ante una amenaza de bomba, la violencia de pareja, en el trabajo,...), que "en una obra como la que hemos visto, se plantea un problema actual como es el terrorismo, pero con el fin de reflexionar, no de cambiarlo de inmediato, como mucho concienciar a la gente del problema para que más adelante se pudiera solucionar". Para Virginia, dramaturga, "el objetivo de hacer teatro es poder dar a los demás herramientas conceptuales para pensar y comprender la realidad".

El teatro contemporáneo parece configurar así un *espacio liminal*, especialmente fructífero para la creación de nuevos significados y valores, de nuevas maneras de ver la realidad que nos rodea: y no sólo de teorizar acerca de ellas, sino de escenificarlas, mostrarlas "como si" ya fueran verdad, realidad, como si ya fueran la vida. En este sentido considero que el teatro contiene la posibilidad de ejercer como campo de "ensayo para la vida", como campo de creación de sentido. Como también el ritual, el teatro puede constituir un espacio de resignificación, de cuestionamiento, revisión y modificación de los sistemas de sentido legitimados. Por ello puede actuar como un estado de *communitas*, en términos de V. Turner (1988), de cuestionamiento de la estructura, abriendo las posibilidades de creación de nuevas respuestas y pautas de actuación ante los problemas actuales, ensayando soluciones en la puesta en escena, así como la identificación y énfasis en nuevas cuestiones. De este modo, el teatro

puede constituir un espacio dinámico de renovación de los valores sociales, puede ampliar el ámbito de lo posible y mostrar nuevas concepciones acerca de cómo puede –y/o debe– ser la sociedad futura. Se trata de un recurso social, entre otros, que contribuye a la construcción de un "depósito de sentido" (P. Bourdieu, 1985), especialmente importante en el contexto de las actuales sociedades plurales y secularizadas. El campo teatral tiene así la posibilidad de ejercer una función crítica –sobre todo el teatro político– o una función legitimadora del orden social existente. De ahí su poder, y por tanto también su peligro –tal como asocia M. Douglas ambos términos (Douglas, 1991)–, con respecto a las convencionalidades vigentes en la sociedad. Por ello, el teatro contemporáneo constituye también un instrumento de poder (y de ahí su dimensión política), y la meta última del poder es construir la realidad, la "lucha por las clasificaciones" de la que habla Bourdieu (1985) por nombrar, clasificar y legitimar **determinadas cosmovisiones o concepciones de la realidad social**.

6. Bibliografía

BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1968): *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.

— (1997): *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*, Paidós, Barcelona.

BLUMENGER, H. (1999): *Las realidades en las que vivimos*, Paidós, Barcelona.

BOURDIEU, P. (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid.

— (1997): *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.

BROOK, P. (1994): *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Balba, Barcelona.

— (2001): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona.

CÁTEDRA, M. (1996): "Símbolos" en A. Martínez y Prat, J. (eds.): *Ensayos de antropología cultural*, Ariel, Barcelona, pp. 187-195.

DOUGLAS, M. (1991): *Pureza y peligro*, Siglo XXI, Madrid.

FRIGOLÉ, J. (1995): *Un etnólogo en el teatro*, Muchnik, Barcelona.

GEERTZ, C. (2000): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

GIACCHÉ, P. (2004): *L´altra visione dell´altro*, L´ancora, Napoli.

GRAMSCI, A. (1993): *La política y el Estado Moderno*, Planeta Agostini, Barcelona.

LEVI-STRAUSS, C. (2002): *El pensamiento salvaje*, FCE, Madrid.

LISON TOLOSANA, C. (1992): *Individuo, estructura y creatividad. Etopeyas desde la antropología cultural*, Akal, Madrid.

SANCHEZ, J.A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid.

SANMARTIN, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*, Trotta, Madrid.

SCHECHNER R. y APPEL, W. (1990): *By means of performance*, Cambridge University Press, New York.

SCHNEIDER, A. y WRIGHT, C., Eds. (2006): *Contemporary Art and Anthropology*, Berghahn Books, Oxford.

STANISLAVSKI, K. (1997): *Mi vida en el arte*, La Avispa, Madrid.

: (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia*, Alba, Madrid.

TURNER, V. (1975): *Dramas, Fields, and Methapors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.

- (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York.

- (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid.

- (1999): *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.

WULFF, H. (2001): *Ballet across Borders. Career and culture in the world of dancers*, Berghahn Books, Oxford.

— Ed. (2007): *The Emotions: A Cultural Reader,* Berghahn Books, Oxford.