


7-2009

## Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX

Vicente Fuentes

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Fuentes, Vicente. (2009) "Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 445-458.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ Los cambios más importantes que ha experimentado la expresión vocal en el siglo XX han tenido su origen no tanto en la disciplina de la retórica o en actores concretos, sino en diversos directores que han hecho evolucionar sus propias teorías sobre el significado y la función del teatro, llevándolas a su vez a la práctica en sus propias producciones. A ellos se les atribuye nuevas formas de encarar la representación, por medio del uso de la voz, el texto y la emoción. A lo largo de sus carreras, han dado testimonio de sus hallazgos ya sea a través de sus producciones o de sus escritos. Sus diferentes praxis han tenido como resultado una multiplicidad de enfoques sobre la representación y la expresión vocal, y una influencia definitiva en el modo de hablar en el teatro moderno.

### 1. DEL TEXTO AL SUBTEXTO: CONSTANTIN STANISLAVSKI

Las teorías de Stanislavski referentes a la expresión de la voz están íntimamente ligadas a la evolución de su sistema. En su primer período (a partir de 1906) pone el énfasis, en sus enseñanzas (Benedetti, 1982), en la memoria emocional y en la improvisación; mientras que sus teorías posteriores (a partir de 1933) enfatizan un método que denomina “Análisis a través de las emociones físicas”, en el que sostiene que «el actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí solo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad, recordará los mágicos “sí” y las circunstancias dadas que se van creando en el largo proceso del trabajo (...). Por consiguiente, el actor debe crear la acción más el texto dinámico.» (Stanislavski, 1988a: 286) Esta cita, generalmente mal traducida, ha dado lugar a que algunos profesionales del teatro y del cine malinterpreten los principios fundamentales del Sistema creado por Stanislavski <sup>1</sup>, al interpretarse que el énfasis en lo interno se opone a los factores externos de la creación del personaje. Y, sin embargo, el Sistema está excepcionalmente bien estructurado. Hay un proceso lógico para cada fragmento de la obra, como lo indica muy bien el propio de Stanislavski:

El actor examina, en primer lugar, “las circunstancias dadas” con el fin de describir la situación de su personaje. La situación plantea “un problema” [*zadacha*, traducido en ocasiones por “objetivo”], que su personaje debe solucionar a través de la elección de una “acción”. Se pretende que esta acción dé un giro a la situación en favor del personaje, y así solucionar el “problema”. En resumen, mediante la cuidadosa definición del “problema”, el actor encuentra lentamente su vía para lograr la acción deseada. A través de estos pasos lógicos, el actor encuentra una acción específica para cada segmento de la obra de teatro al que puede prestar toda su atención. Stanislavski enfatiza

<sup>1</sup> Los actores, que estudiaron con Stanislavski en Rusia, importaron el Sistema a EE.UU. tal como lo concibió Stanislavski. Pero una vez publicadas en inglés tres de sus principales obras: *Un actor se prepara* (1936), *La construcción del personaje* (1949) y *El trabajo del actor sobre su papel* (1961), junto con otras traducciones al inglés que hacían uso de una terminología más bien dudosa y ambigua con respecto al original ruso, contribuyeron a crear esta confusión sobre los principales puntos de su teoría.

que la vida emocional del personaje es consecuencia natural y directa de su propia acción. Por tanto, al centrarse exclusivamente en la acción, el actor se siente dentro de las emociones del personaje. (Stanislavski, 1988a: 55)

La expresión vocal del actor está íntimamente vinculada a este sistema, porque Stanislavski descubre que el diálogo es de situación, dependiente del hablante, del receptor y del contexto, y que esto último, en el teatro, incluye al público. Lo que le llevó a darse cuenta de que las palabras no contienen el significado completo, sino que dependen de lo que subyace – el llamado “subtexto”. De este modo, el texto se convierte en parte del proceso creativo, esto es, de la “acción”, y ya no se percibe de una forma literaria. El actor debe considerar la palabra como “acción verbal”, lo que significa que cuando habla está en el proceso de “acción” a través de las palabras (Moore, 1976: 68-70), siempre y cuando tenga una necesidad y un propósito para decir las. Las principales fuentes en las que Stanislavski se basó para crear sus Sistema fueron *El mundo de la expresión* (1913) de Volkonski y la *Breve introducción a la ciencia del lenguaje* (1913) de Ushakov. Consideraba que la primera era de gran utilidad, aunque tenía ciertas reservas hacia el enfoque general de Volkonski, cuya teoría calificaba de meramente formal, porque dirigía la atención a los resultados deseados, en lugar de concentrarse en los medios mediante los cuales alcanzar dichos objetivos:

El error de Volkonski radica en que siempre está buscando el significado, y tú tienes que decidir cuál es. Pero Volkonski es esencial para simplificar frases complicadas, intrincadas. Debes descartar todas las frases y palabras subordinadas, conservar un esqueleto simple, la idea principal, y expresarlas según las leyes del texto. Si es en verso, entonces respetar el ritmo de la poesía. (Stanislavski, 1986: 14-15)

No obstante, Stanislavski modificó su actitud hacia Volkonski y hacia el subtexto tras tener que vérselas con el verso de Pushkin en *Mozart y Salieri*, del que hizo una representación en 1915. En ese momento confesó que el subtexto predominaba abrumadoramente sobre el verso, que había más pausas que palabras, y que no conseguía mantener la atención del público. Mientras intentaba revelar la psicología interna del personaje, el texto de doce páginas había alcanzado una extensión desproporcionada, y sólo entonces, cuando decidió suprimir todas las pausas físicas y textuales, consiguió que el público volviera a escuchar: esta vez con más atención que nunca. (Benedetti, 1988: 213)

No es difícil entender por qué Stanislavski insistió en que la expresión vocal del actor no debía consistir únicamente en las referencias al “subtexto” como, más adelante, los practicantes del “Método” concluyeron erróneamente<sup>2</sup>; sino que debía

---

<sup>2</sup> El Método tal como lo enseñó Lee Strasberg en América está basado principalmente en el periodo en el que Stanislavski trabajaba sobre la memoria emocional (a partir de 1906), poco antes de que éste empezara a llevar a cabo su “Método de análisis de las acciones físicas”.

incorporar todos los matices que la voz y la comprensión del texto pudieran hacer conscientes. Para esto era imprescindible un buen dominio de la voz y del texto, a fin de incorporar todos los aspectos connotativos y denotativos del contenido. Para ello era necesario llevar a cabo una serie de ejercicios continuos para mejorar la respiración, la dicción y la resonancia, al igual que las técnicas necesarias para incorporar la lógica del texto desde un cuidadoso análisis de su estructura. El consejo que Stanislavski daba a sus actores, cuyo entrenamiento había consistido, anteriormente, en imitar entonaciones y gestos, era que se entrenaran todos los días para liberar el cuerpo de tensiones innecesarias y que desarrollaran la voz de modo que pudiera expresar hacia el exterior las sutiles experiencias internas del proceso creativo.

A fin de adquirir mayor potencia en la voz, Stanislavski, para motivar al actor, le aconsejaba que se centrara en la fuerza del efecto de su habla, vinculada a la entonación y al registro de su voz, no tanto en el volumen ni en el grito. Tampoco había de ser subestimada la importancia del registro, pues Stanislavski insistía en que el modo en que el actor hace uso de “todo el espectro” del sonido disponible para él, es un modo de mostrar toda la amplitud de la condición humana: «Para pintar un cuadro con colores vivos un actor debe utilizar toda la gama de su voz... Su voz debe ser entrenada como la de un cantante y localizada en la máscara (“masque” en el original ruso) donde se ubican los resonadores.» (Moore, 1976: 68)

Trabajando a partir de las teorías de Volkonski referentes a la dicción, Stanislavski defendió la práctica de aprender el alfabeto como un “gourmet de la fonética”, con la finalidad de explorar las sensaciones que ofrece cada sonido y cada sílaba. Recomendaba ejercicios de dicción con los sonidos de las vocales y de las consonantes para llenarlas de contenido, y recomendaba que se practicaran estos ejercicios cantando, de modo pudiera desarrollarse todo el potencial de la voz. (Stanislavski, 1988b: 123-134)

Stanislavski sostenía que la comprensión de la lógica del discurso requería un análisis cuidadoso de la estructura del texto y del análisis gramatical de la frase. Así, el actor podría evaluar cada pensamiento, seleccionar las palabras clave para expresarlo y buscar el modo más adecuado de utilizar la entonación, las pausas y el énfasis. Este enfoque no lo recomendaba como un sustituto de la “acción verbal” y de la palabra “llena de emoción”, sino que lo concebía como un requisito previo para conseguir la mejor calidad posible, e incluso, para comunicar el subtexto, como explica a continuación:

La costumbre de hablar en periodos hará que su discurso de forma, más inteligente y más profundo de contenido, porque obliga a mantener la mente constantemente centrada en el significado esencial de lo que se está diciendo cuando se está en escena. Hasta haber conseguido esto, es inútil intentar cumplir una de las principales funciones de las palabras, que es transmitir el subtexto ilustrado del monólogo, o incluso intentar llevar a cabo el trabajo preparatorio de crear este subtexto. (Stanislavski, 1988b: 156)

Del mismo modo, no se debe poner el mismo énfasis en todas las palabras, si el actor quiere dar con el “alma”, esto es, con la esencia interna del subtexto.

Mediante la aplicación de las reglas del lenguaje o del uso idiomático, muchas palabras y acentos encuentran espontáneamente su lugar. Mediante el estudio de la sintaxis y de las reglas de la gramática, se puede percibir más rápidamente cuáles son las palabras clave. Estas indicaciones no debían entrar en conflicto las unas con las otras, sino proporcionar una perspectiva; y es interesante apuntar que Stanislavski utiliza aquí el término “primer plano” en el sentido de semiótico:

Nosotros disponemos también de muchos planos del lenguaje que crear perspectiva en la frase. La palabra más importante resalta con más mayor definición en primer término del plano de sonido. Las palabras menos importantes crean una serie de planos más profundos. En este trabajo lo esencial no es tanto el volumen, sino la calidad del acento. (Stanislavski, 1988b: 191)

Todo lo concerniente a esta técnica iba a enredarse con el “superobjetivo” de la obra de teatro, a lo largo de la línea del “subtexto” y de la línea que atraviesa la acción, y habla en favor de la contención del sistema de Stanislavski, que mostraba la posibilidad de equilibrar la voz con el texto y la emoción. Como escribe Stanislavski, «hay muchos actores que se dejan arrastrar por la forma externa de la poesía, su metro, e ignoran por completo el subtexto y todo los ritmos interiores de la vida y los sentimientos.» (Stanislavski, 1988b: 274)

Ni tampoco utilizar un estilo de expresión vocal que fuera «el resultado de una atención por el contenido subtextual excesiva, exagerada e intensificada en demasía sin ningún sentido de la proporción con el verso» (Stanislavski, 1988b: 276), sino que había que encontrar un equilibrio entre ambas opciones.

Durante los ensayos Stanislavski recurría a todos los medios posibles para permitir que emergiera la “acción verbal” y mantener así la naturalidad de las palabras, porque creía que «las palabras repetidas mecánicamente durante los ensayos sin significado ni justificación, se alojaban meramente en los músculos de la lengua y nada más.» (Benedetti, 1982: 70) Esto, en la práctica, significaba que el texto raramente se decía en voz alta y, más bien, era susurrado; que se fragmentaban los discursos largos, y que incluso se utilizaba un lenguaje sin sentido que reemplazaban el texto escrito.

Al representar obras en verso, Stanislavski abogaba por la unión entre el subtexto y su tempo-ritmo interno, así como del texto del verso con su tempo-ritmo externo; puesto que creía que «sólo en esas circunstancias sucede con el verso que no sólo no ofrece ninguna dificultad al actor y a sus emociones, sino que incluso le ayuda a conseguir una libertad completa de acción interior y exterior.» (Stanislavski, 1988b: 277)

Su cambio de actitud en la manera de tratar el modo de recitar el verso puede hallarse en su encuentro con Shakespeare. Stanislavski pronto se dio cuenta de las exigencias de los textos de Shakespeare en cuanto a la voz, cuando en *Otelo*, que interpretó en 1896, su voz comenzó a deteriorarse; un triste suceso que cuenta en *Mi vida en el arte* (1924). En las siguientes producciones, *Mucho ruido y pocas nueces* (1897), *Noche de Reyes* (1897) y *El mercader de Venecia* (1898), aprendió que los métodos que funcionaban al representar a Chejov no tenían por qué funcionar necesariamente con las obras de Shakespeare. Esta convicción cobró cuerpo en la producción de *Julio César*, que codirigió con Danchenko en 1903, en la que interpretó el papel de Bruto, al darse cuenta que aplicar un estilo naturalista para escenificar de un modo efectivo a Shakespeare (Morgan, 1984) resultaba del todo inadecuado. Aquí se presentaron muchos problemas en relación con el modo de tratar los monólogos y los pasajes de carácter narrativo. Antes de empezar a ensayar *Hamlet*, en codirección con Gordon Craig, Stanislavski había experimentado un método psicológico-realista aplicado a la interpretación actoral. Fue entonces cuando llegó a la conclusión de que la verdad interna del personaje debía extraer su verdad externa. No es necesario decir que esta idea entró en conflicto con el concepto que Craig tenía del actor como “Über-Marionette”, y su teoría según la cual «la obra de teatro no debía ser en modo alguno realista» (Morgan, 1984: 128). Craig dio a luz a este concepto en su montaje simbolista que incluía paneles portátiles, un vestuario exagerado, música impresionista y unos efectos corales interactuando con una iluminación expresionista. En este mundo visualmente abstracto, el tratamiento del texto y el estilo de interpretación naturalistas desconcertaron tanto a la crítica como al público –una combinación difícil de aceptar para muchos en aquella época–, a pesar de que en el círculo teatral de Moscú se percibió como un teatro innovador.

La obra *Noche de Reyes*, estrenada en 1918, con un montaje sencillo, Stanislavski presentó por vez primera su Sistema de un modo exitoso. En este montaje predominó la destreza verbal y manipuló el texto para acelerar el ritmo de la representación. En general, el espectáculo fue muy bien recibido. (Morgan, 1984: 128)

En las notas de dirección de la producción de *Otello* (1930), del Teatro del Arte de Moscú, se refleja en su conjunto el “Método de análisis de acciones físicas” de Stanislavski. En lo que se refiere al tratamiento de la expresión vocal, aconsejaba trabajar el texto desde un principio para que de esta forma el actor llegara al subtexto, «penetrando racional y profundamente en él. El sentimiento no tardará en asociarse y os conducirá a profundidades aún mayores del subtexto, donde se haya oculto aquello al autor a escribir.» (Stanislavski, 1988b: 277) Este proceso significaba unir el ritmo y el tempo del verso con el subtexto para que “justificara” y “penetrara”

plenamente el significado de cada palabra. Así los actores sentían que los versos de la obra tiraban de ellos, «siguiendo las gradaciones lógicas y consecuentes que llegan hasta lo más profundo del alma.» (Stanislavski, 1988b: 277) Este método permitía combinar la voz, el texto y la emoción como resultado de su modo de hablar.

## 2. EL “GESTUS”: BERTOLT BRECHT

La forma en que Brecht percibía la expresión vocal en el teatro estaba íntimamente vinculada a sus teorías en torno al teatro épico, que se oponen directamente a las de Stanislavski, a quien consideraba místico y culto. En el teatro épico, popularizado así por Brecht, los personajes se distanciaban de su modelo real o estereotipado a fin de representar sus lados opuestos, con el objeto de presentar ideas sobre el escenario que el espectador estaba invitado a juzgar. En este tipo de teatro, la situación dramática tenía que ser “mostrada artísticamente” al público, el cual debía de ser consciente en todo momento de que se encontraba frente una obra de teatro, y de esta forma permanecer a una distancia emocional de la acción, con el propósito de que su juicio tuviera un efecto fuera del teatro, en el seno de la sociedad. Otra de las características del teatro épico era que la acción era fundamentalmente narrativa, en oposición a la forma aristotélica que Brecht consideraba una poética degenerada, pues se limitaba a perpetuar los ideales burgueses del teatro dramático de su época. El teatro épico de Brecht, no obstante, concordaba con el aristotélico en que la historia era el núcleo de la tragedia, y adoptaba un teatro de realismo narrativo, que está a medio camino entre el naturalismo y el simbolismo. Al tiempo que evitaba los experimentos del teatro antinaturalista, ofrecía en su lugar una perspectiva desde el sentido común al pedir que el público aceptara la realidad del teatro. Este teatro debía servir a la sociedad y al propio mundo del poeta: las palabras del poeta sólo son sagradas en tanto en cuanto son verdaderas.

Para alcanzar estos fines, se esperaba que el actor dominara el “efecto de distanciamiento”, esto es, utilizar la empatía suficiente en la representación para mostrar cómo se comportan los hombres, pero no para convencer ganándose el afecto del público. Su forma de actuar debía mostrar su conciencia, sometida a la observación del público, lo que le hace mirarse a sí mismo con distancia, citando al personaje interpretado del mismo modo que lo hacen los actores de la Ópera China. Brecht se cuidaba de impedir que el público entrara en trance, entrenando al actor para que se despojara «de cantinelas litúrgicas y de esas cadencias que tienen la virtud de acunar al oyente haciéndole perder el sentido de las palabras.» (Brecht, 1963: 41) En su escrito, Brecht admitía que había tenido siempre en mente la expresión contemporánea, para lo cual había desarrollado una técnica definida que llamaba “gestus”. Esto

significaba que se suponía que la frase (verso o prosa) debería acompañar el “gesto” o la actitud de la persona que habla: «La actitud del cuerpo, el tono de la voz, la expresión del rostro están determinados por un gesto social.» (Brecht, 1963: 50) Como resultado, el lenguaje dramático de Brecht contiene ritmos gestuales particulares que pueden mostrar el tipo de persona que está actuando, y por esta razón rechazó los esquemas de versificación de ritmos rígidos y demasiado restrictivos. El problema era simple: Brecht necesitaba un lenguaje elevado, pero se encontró con el soniquete del pentámetro yámbico. Necesitaba ritmo, sí, pero no la típica cantinela.

Con el propósito de mantener la distancia con su papel y permitir que predomine el “gesto”, el actor debe adoptar la tercera persona, y el pasado verbal, y se le pide que recite todas las instrucciones escénicas y comentarios durante los ensayos. El director debía ayudar filmando la representación, fijándose en los modos de la acción.

La preocupación de Brecht por la habilidad del actor, para extraer el significado de sus versos, no le impedía cerciorarse de que un actor necesitaba una voz flexible y un habla bien desarrollada. No necesitaba una “voz-bella”, sino una voz bien entrenada que pudiera expresar grandes pasiones sin afectación. Con este fin recomendaba combinar ejercicios interpretativos con ejercicios técnicos de modo que se evitara la representación vacía, superficial y formalista. Asimismo animaba a los actores a emplear el habla vulgar de la gente de todas las clases sociales así como los dialectos –y no sólo el alemán culto, como era la práctica habitual.

En lo referente a la cuestión de la emoción en el teatro épico, Brecht creía que el público debe experimentarla a través de la comprensión. Esto no significa que no haya lugar para la emoción, más bien pensaba que el público debía ser capaz de sentir emoción sin perder su poder de razonamiento. En el teatro épico «es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma.» (Brecht, 1963: 34-35) Brecht no quería que los personajes fueran “falsificados” por los actores en su esfuerzo por alcanzar el corazón del público; insistiendo en que no eran materia para la “empatía”, sino que más bien los personajes debían presentarse fría, clásica y objetivamente. De este modo pensaba que el público podría dar su propio sentido al material, al poner su razón en funcionamiento.

Conforme a su teoría, el actor tendría que mantener una dualidad en su representación –la correspondiente al personaje que estaba interpretando y la correspondiente a su propia personalidad. A este respecto, las ideas de Brecht convergen con la teoría de Stanislavski en relación con “el papel y la perspectiva



del actor”. (Stanislawski, 1988b: 204–213) No obstante, al contrario que Stanislawski, Brecht no creía en la aplicación del “mágico sí”, porque según éste las acciones se adaptan al personaje y el personaje a las acciones, lo cual era una simplificación demasiado grande.

Para actuar en una obra de Brecht se requería un actor capaz de pasar de la prosa al verso, y del habla al canto, e incluso, en ocasiones, se le pedía que hablara contra la música. Esto era exigido por los *Lehrstücke*, o forma de aprendizaje, cuya función pedagógica consistía en que las lecciones morales y políticas podían enseñarse del mejor modo mediante la participación en una auténtica representación. Los *Lehrstücke* incorporaban cantatas didácticas, con solos, coros y fragmentos de interpretación, en los que Brecht experimentaba con muy diferentes ritmos regulares (o casi regulares), tratando de llevar lo más lejos posible el modo “gestual”, sobre todo cuando iba acompañado de música. Uno de los problemas del teatro épico a la hora de utilizar la música, era que, a pesar de los esfuerzos realizados para conseguir a través de ella un distanciamiento, el público acababa identificándose y disfrutando en un nivel emocional.

Helen Weigel, la esposa de Brecht, ejemplificaba el ideal de expresión vocal brechtiano mostrando las cualidades que el estilo de representación no-aristotélico demandaba, que incluía una voz penetrante y completamente carente de emoción, que posee siempre un elemento de sorpresa y lamento. En cambio, admite un programa de entrenamiento diario de la voz, sin el que, admitía, no se puede actuar.

Según Brecht, «todo depende de la historia: ésta es el corazón de la manifestación teatral. Puesto que de lo que sucede entre los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mudable.» (Brecht, 1963: 55) Este teatro debe hablar con decisión en favor de los intereses de su propio tiempo. Por esto, Brecht nunca subestimó la importancia de la “interpretación” o la lectura del texto teatral. De su lectura de *Hamlet* (1947-8), se percibe su preocupación primaria y fundamental por la sociedad, «en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos.» (Brecht, 1963: 57) Su interpretación puede verse como una corroboración de la creencia de que toda producción en el teatro tiene la posibilidad de transformar la sociedad y de traer el cambio.

A partir del *Modellbuch* de Brecht para el estreno de *Madre Coraje* (que dirigió junto con Erich Engel en el Deutsches Theater de Berlín en 1949, con Helene Weigel como protagonista), y de la cantidad de fotografías y comentarios sobre las escenas individuales, uno puede hacerse la idea de la producción concebida como un todo, y en particular de las ideas de Brecht sobre el “gestus” en el lenguaje y sus intentos de definir la emoción. Estas producciones “Modelo” iban a servir como ejemplos a partir de los cuales otros trabajarían –una práctica que, según Brecht, no iba en detrimento de la libertad de

la praxis teatral. Por el contrario, sostenía que el acto de copiar, más que un defecto, era un arte que podía aprenderse; y recomendaba que los grupos de teatro utilizaran el “Modelo” como punto de partida para contar la historia durante el ensayo.

Las instrucciones de Brecht para la representación de *Madre Coraje* también hacen referencia al estilo épico de representación aplicable para las obras de Shakespeare, aunque no lo consideraba válido para cualquier texto clásico. Veía similitudes entre la forma de “crónica” de *Madre Coraje*, en el modo en que se basaba en elementos fácticos bien alejados del teatro psicológico, y la estructura dramática de algunas obras de Shakespeare.

Brecht procuró a toda costa evitar la identificación emocional del espectador con los personajes en *Madre Coraje*. No permitió que se operara la catarsis en su personaje principal por medio del uso reiterativo de proyecciones de imágenes, renunciando de esta forma a los elementos dramáticos de sorpresa y tensión, de modo que nada pudiera interferir en la capacidad razonadora del público. Esto explica por qué la crítica cuestionara la calidad de la obra al tiempo que se preguntaba por qué Madre Coraje no había aprendido nada de las desgracias que sufrió durante la Guerra de los Treinta Años. Brecht se defendió alegando que si bien no ella no aprendía nada, al menos el público podría sacar alguna conclusión positiva observándola.

La versión cinematográfica de esta obra retrata con claridad el específico modo gestual que requería el teatro épico, en concreto según lo muestra Helene Weigel, quien sin exagerar la emoción ni cantar nada con una bella voz, las actitudes de su personaje hacia los numerosos momentos desgarradores que va viviendo a lo largo de la obra son vigorosamente descritos, pero sin sentimentalismos. Antes de comenzar los ensayos de esta producción, Brecht acababa de terminar de escribir su teórica estética, *Breviario de estética teatral*, también conocido como el *Pequeño organón*, en el que define sus teorías sobre el teatro épico, que incluye sus ideas sobre la escenificación, interpretación y entrenamiento del actor. El deseo de establecer producciones “modelo” similares fue una de las razones para fundar el Berliner Ensemble, teatro que el propio Brecht dirigió y en el estrenó sus más importantes montajes, como *El señor Puntilla* o *El círculo caucásico*, entre otras.

A pesar de que era bien consciente de la necesidad de permitir alguna libertad artística en la representación de estas obras, y aún sabiendo que ninguna obra verdadera de arte es una mera imitación, Brecht pretendía que estos “modelos” sirvieran para describir la “realidad” con mayor precisión.

### 3. METAFÍSICA EN ACCIÓN: ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud introdujo un nuevo enfoque de la expresión vocal en Francia durante los años veinte. Habiendo llegado a desconfiar del papel que el lenguaje hablado

ha tenido habitualmente en el teatro, Artaud abogaba por prescindir de la “palabra” en favor de otros medios de expresión tanto si son pensamientos como si son emociones humanas. Estas ideas cristalizaron finalmente en su manifiesto a favor del teatro, *Le Théâtre et son double*, publicado en 1938. Si bien se mostraba crítico con el texto hablado, también es cierto que Artaud buscaba una forma que se valiera de «todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos» (Artaud, 1976: 12), con el fin de entrar en contacto con la vida.

Artaud creía que al redescubrir su potencial comunicativo, el teatro podía exponer al público, como un espejo, sus propios delitos y obsesiones secretas, y de este modo ayudarle a revelar el significado místico y metafísico de la vida. Creía que la función del teatro debía reestablecer los vínculos subconscientes entre el actor y el espectador. Será con el director francés Roger Vitrac, co-fundador junto con Artaud del Teatro Alfred Jarry (1927-1929), con quien empieza a explorar diversos medios para llevar a cabo su teoría teatral. El resultado de esta investigación le sirvió para escribir su propia poética que tituló *El teatro de la crueldad*, que desde su publicación ha ejercido una influencia seminal en la práctica teatral del teatro moderno.

A lo largo de su corta vida, el Teatro Alfred Jarry puso en escena cuatro producciones, todas las cuales tenían como fin «devolver al teatro toda la libertad que la música, la poesía o la pintura poseen, y de la que, hasta el momento, ha sido privado.» (Artaud, 2004: 286) Su meta era resucitar el “teatro total”, en un mundo en que la escena había sido invadida por “los charlatanes”. Sus producciones se pueden clasificar bajo tres categorías: obras escritas específicamente para el teatro; adaptaciones de clásicos; y guiones para el cine. Posteriormente, desarrollará un teatro actual comprometiéndose con las emociones del público, al prescindir por completo de la prioridad del texto del autor en la producción.

Un rasgo común a todas estas obras y producciones tenía como objeto la liberación de toda forma social en una época que rechazaba toda lógica y razón. Y la metafísica debía impregnar la mente del público a través de la piel. Para conseguir estos efectos, el teatro debe desarrollar ritmos, tanto visuales como acústicos, de modo que el deseado estado de “delirio” pueda ser experimentado por el público. En este punto, Artaud se mostraba categórico: «Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil» (Artaud, 1976: 28), en el que un elemento de peligro está siempre presente. Y era este aspecto del teatro lo que le fascinaba.

A Artaud le desesperaba que el discurso se hubiera vuelto impotente y que el teatro europeo no supiera cómo hablar con el lenguaje que le pertenecía. Un teatro,

cuyo análisis del personaje, con un tratamiento psicológico en torno a temas como el amor y el deber, que había perdido su potencial místico y religioso, y se limitaba a fomentar valores burgueses a través de la palabra. El teatro Oriental, por otra parte, no trata con tales cuestiones psicológicas, más bien, hace uso de las tendencias metafísicas y utiliza el conjunto de *gestos*, «signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, es el lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse metafísica-en-acción.» (Artaud, 1976: 44) Artaud denominaba a esto “teatro puro” e invocaba un nuevo modo de ver las cosas, que sustituiría esta poética del lenguaje por la “poética en el espacio”, que significaba un nuevo punto de vista hacia la puesta en escena y hacia el papel del director, más que hacia la supremacía del autor y el texto.

Un examen de las producciones que escenificó Artaud en solitario, y junto a Vitrac, así como de sus guiones, nos da una idea de la naturaleza de su nueva “poética del espacio” y de su actitud hacia el lenguaje y la expresión vocal. Básicamente estos escritos están desprovistos de lógica y de continuidad, de acuerdo con los dictados del surrealismo. No hay personajes profundos, más bien enfatiza un proceso de des-identificación, en el que la dinámica de las masas tiene supremacía sobre lo individual. En esta vía universal, Artaud está convencido de que se pueden explorar temas de una naturaleza más seria, que son importantes para toda la sociedad, más que para los individuos.

El lenguaje utilizado está pensado para impactar, no por sus cualidades semánticas inherentes, sino por el uso de palabras no convencionales. A menudo es simplista y repetitivo, y consigue el efecto de ironía, sobre todo cuando se expresa de un modo no realista, como ocurre con la repetición de la frase “Je t’aime” con diferentes ritmos y tonos de voz, al comienzo de su obra *Le jet de sang* (1924-1925) (Artaud, 2004: 118-121). Cuando este lenguaje viene acompañado del uso de gritos y chillidos, ruidos de asfixia, palabras dialectales, sonidos ventrílocuos, pausas ilógicas y, sobre todo, largos silencios, polifonía de voces hablando y extraños e inesperados efectos de sonido, resulta una representación textual que es rica y variada y, sobre todo, nunca realista ni predecible.

En la representación de los clásicos se prescinde de recursos tales como el verso, el diálogo, los monólogos y los apartes para conducir la acción. En su lugar, como indican los planos propuestos para la adaptación del guión *Comedia onírica* (Strindberg, 2007), escenificado por el Teatro Alfred Jarry en 1928, y de *Sonata de espectros* (Strindberg, 2000), un nuevo texto que trata los temas destinados a despertar lo que Artaud cree que es el miedo latente, que se oculta en la epidermis del espectador.

Los guiones utilizan la fragmentación, un modo que más adelante adoptará el teatro del Absurdo y, aún después, el teatro postmoderno, para presentar una amplia variedad de temas, en el que el estatus establecido del bien y del mal se utiliza para conseguir un efecto máximo. En *La pierre philosophal* y en *Il n'y a plus de firmament* (ambas de 1929), la desmembración y las descripciones destinadas a impactar aparecen continuamente y tienen el fin de indicar el desesperado estado de la sociedad. Muy a menudo se utilizan marionetas para dar a este aspecto de la representación esta intención.

A pesar de que Artaud invalidaba las palabras y hablaba de la “dictadura del discurso” en el teatro europeo, su principal preocupación era la recuperar el aspecto auditivo mediante lo que denominaba, como ya se ha dicho anteriormente, “metafísica-en-acción”:

Hacer una metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticios, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento. (Artaud, 1976: 46)

Creando en los poderes cuasi-chamánicos de los actores, que pueden hacer brotar sus propias pasiones, Artaud desarrolló una serie de ejercicios de respiración como ayuda para su técnica, ya que la respiración acompaña al sentimiento, el actor puede penetrar en dicho sentimiento mediante la respiración, siempre y cuando sepa qué respiración corresponde a qué sentimiento. Con el fin de dar nueva vida a un texto, Artaud comenzó con una destilación de las imágenes contenidas en su interior, y defendió diferentes y variados métodos para sacarlos a la luz. Con frecuencia era imposible encontrar algún sentido para la expresión vocal recomendada; era tan oscura que provocaba el ridículo y la risa en el público. A menudo pedía a un actor que comenzara el discurso de pie, lo continuara de rodillas y lo terminara de espaldas en el suelo, o presentar sus propios estados internos sin referencia al sentido del discurso, como por ejemplo la bella madre en *Victor ou les enfant au pouvoir* (Teatro Jarry, diciembre de 1928) tirándose pedos cada vez que hablaba.

En *Les Cenci*, con un diálogo ni conversacional ni convencionalmente dramático, su realidad fue elevada y traspuesta, que estructura en forma de partitura musical, mediante la creación de ritmos, capturando al público en una red de vibraciones sonoras, con efectos sonoros exagerados, tales como altavoces, metrónomos funcionando a diferentes ritmos y música procedente de un teclado eléctrico. Según las notas de producción de Roger Blin (Innes, 1981: 64), el movimiento estaba también cuidadosamente orquestado, mientras que las palabras no eran más que catalizadores para el movimiento

físico. Toda esta cuidadosa organización intentaba revelar un mundo metafísico mental más que una realidad física y, al mismo tiempo, involucrar al público mediante los efectos alucinatorios que creaba esta yuxtaposición de lo “real” con lo “simbólico”.

En el primer espectáculo en el intentó poner en práctica su poética del “teatro de la crueldad”, *La conquista de México*, con sus escenas eróticas y orgiásticas, las intenciones de Artaud fueron esbozadas de este modo:

Esas imágenes, movimientos, danzas, ritos, músicas, melodías truncadas, desplazamientos del diálogo, serán cuidadosamente anotados y descritos con palabras, mientras sea posible, y principalmente para las partes no dialogadas del espectáculo de acuerdo con el principio de registrar en cifras, como en una partitura musical lo que no puede decirse con palabras.

Estos dispositivos de escenificación, o puesta en escena, estaban en concordancia con los principios del “teatro de la crueldad”—un teatro basado básicamente en el espectáculo, en el que las imágenes y los movimientos pretendían acceder al espíritu del público con fuerza y una acción extrema, llevada más allá de todo límite, capaz así de recobrar su primitiva necesidad.

En el primer manifiesto del *Teatro de la crueldad*, Artaud expuso su teoría sobre un nuevo tipo de lenguaje para el teatro, que iba a ser un lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento, capaz de una expresión dinámica en el espacio, opuesta a la previa subyugación al texto y al diálogo hablado: «No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tiene en los sueños» (Artaud, 1976: 114). Artaud quería decir que este nuevo lenguaje debía concebirse como una cadencia musical —y que probablemente la transcripción musical se podía ver como un medio de transcripción de voces. De este modo el equilibrio armónico podría conseguirse haciendo un uso peculiar de las entonaciones.

Más que ninguna otra cosa, el lenguaje de las palabras iba a dar paso, en el “teatro de la crueldad”, a un lenguaje del espacio, que según Artaud «parte de la necesidad del lenguaje más que del lenguaje ya formado». (Artaud, 1976: 112)

A Artaud se le considera como uno de los primeros semióticos del teatro gracias a su interés por los códigos, signos, uso del espacio teatral, concediendo al texto representado el predominio sobre el texto escrito, estructurando las actitudes visuales y auditivas, junto con sus intentos para redefinir la función del autor/director como el único creador a quien se devolverá la responsabilidad doble del espectáculo y de la trama. (Artaud, 1976: 114-117) Su interés por los “códigos” connotativos y denotativos o por las posibilidades del espectáculo, que intentó definir para su “teatro de la crueldad”: instrumentos musicales; luces e iluminación; vestidos; la relación entre el escenario y el auditorio; objetos, máscaras y accesorios; el actor y la interpretación,

nos llevan a concluir que Artaud fue un precursor, no sólo del teatro contemporáneo, sino que influyó en semióticos como Derrida.

Como se apuntó más arriba, Artaud sostenía que en el teatro europeo, al contrario que en el teatro Oriental, el texto se había convertido en un todo, y que «la palabra se ha osificado, que los vocablos, todos los vocablos, se han helado y envarado en su propia significación» (Artaud, 1976: 120), lo cual explica sus razones para establecer un nuevo enfoque.

Aunque sus producciones fueron escasas, y a pesar de la pobre acogida que tuvieron por parte del público y de los críticos, las teorías de Artaud tuvieron un efecto perdurable en el movimiento teatral de vanguardia. Tuvieron una fuerte influencia en el movimiento teatral en la década de los sesenta tanto en América como en Europa, así como en muchos directores de finales del siglo XX, que también han rechazado la escenificación convencional a la italiana, y la idea de un teatro como una forma literaria de expresión en su intento de entablar un contacto más inmediato con su público, mediante lo que se ha llamado “El teatro del éxtasis”. Sus experimentos han tenido, sin duda, una influencia seminal en la expresión vocal, en el movimiento de teatro no-verbal, que escoge comunicar mediante sonidos más que mediante el habla, en el que lo visual y lo físico han adquirido preponderancia sobre lo auditivo y lo literario.

En definitiva, creadores como Stanislavski, Copeau, Brecht, Grotowski, Roy Hart, Eugenio Barba o Peter Brook, son guías cuya sabiduría y experiencia práctica exploraron y dieron nombre a nuevos territorios. Pero, sin lugar a dudas, Artaud (al igual que Graig y Apia, cada uno a su manera) es el gran visionario, cuyo ideal a menudo sobrepasa el sentido de lo que es práctico, pero que está continuamente indicándonos la posibilidad de una manera nueva de afrontar nuestro trabajo.

#### Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (1976), *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Editorial Suramericana.  
\_\_\_\_ (2004), *Oeuvres*, Paris: Gallimard.  
BENEDETTI, J. (1982), *Stanislavski: An Introduction*, Nueva York: New York Theatre Arts Books.  
\_\_\_\_ (1988), *Stanislavski: A Biography*, Londres: Methuen.  
BRECHT, B. (1963), *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.  
INNES, C. (1981), *Holy Theatre: Ritual and the Avant-garde*, Cambridge University Press.  
MOORE, S. (1976), *The Stanislavski System: The Profesional Training of an Actor*, Nueva York: Penguin.  
MORGAN, J.V. (1984), *Stanislavski's Encounter with Shakespeare: The Evolution of a Method*, Michigan: UMI (Research Press Theatre and Dramatic Studies, nº.14).  
STANISLAVSKI, C. (1986), *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Buenos Aires: Editorial Quetzal.  
\_\_\_\_ (1988a), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Editorial Quetzal.  
\_\_\_\_ (1988b), *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza editorial.  
STRINDBERG, A. (2000), *Teatro de cámara*, Madrid: Alianza.  
\_\_\_\_ (2007), *Comedia onírica*, Madrid: Nórdica Ediciones.