

Maestro creador: En búsqueda de la nueva dramaturgia teatral.

DANIEL GINEBROZA CONDE.

info@ainteatral.com

Associació d'Investigació Teatral i Humanística, España.

Resumen

Desde el siglo pasado los reformadores teatrales se han preguntado cómo podían reforzar la experiencia teatral. Qué elementos eran imprescindibles para el acto teatral. Copeau estableció que el actor era el centro del trabajo teatral, pero a su vez siempre ansió para su teatro la aparición de un nuevo dramaturgo que pudiera encumbrar el trabajo que realizó con los actores. Lo que no supo ver fue que ese dramaturgo que sintió que nunca apareció estaba mucho más cerca de él, de lo que jamás pudo imaginarse.

Abstract

Since the last century, theatrical reformers have wondered how they could reinforce the theatrical experience. What elements were essential for the theatrical act. Copeau established that the actor was the center of the theatrical work, but at the

same time, he always longed for his theatre the appearance of a new playwright who could elevate the work that he carried out with the actors. What he failed to see was that this playwright who felt he had never appeared was much closer to him than he could ever have imagined.

Palabras clave

Dramaturgia, renovación escénica, Copeau, Decroux, actor

Keywords

Dramaturgy, scenic renovation, Copeau, Decroux, actor

El teatro es un arte que trabaja para crear sensaciones efímeras, que no seremos capaces de volver a experimentar, únicamente podrán vivir en nuestro

recuerdo. Este hecho hace que la mayoría de historias que habitan nuestro imaginario teatral se acaben convirtiendo en grandes cuentos mitológicos con los que retroalimentamos la leyenda de los grandes reformadores y practicantes teatrales. Todos los que dedicamos nuestra energía a practicar el arte teatral, en realidad realizamos un trabajo en el que damos un valor añadido a los ojos, las manos o la voz. Unas mismas acciones, unas mismas palabras pueden cambiar una vida si se realizan de determinada manera. El arte del teatro consiste en cómo transformamos esa manera de comunicarnos para que haya personas que jamás olviden esa experiencia irrepetible. Un trabajo incansable por un momento de lucidez.

Como en la mayoría de oficios, y el teatro no es una excepción, a lo largo del siglo XIX y XX se ha sufrido una división de las tareas (lo que se conoce como la división del trabajo), relacionadas en el teatro con la puesta en escena. Según Marx, la división del trabajo en las empresas manufactureras

Consiste en *reunir* en un taller, bajo el mando de [un] capitalista, a trabajadores pertenecientes a oficios artesanales *diversos* e independientes, por cuyas manos tiene que pasar un producto hasta su terminación definitiva.¹

Los teatros institucionales contratan a un equipo técnico y a un equipo artístico que va variando en función de la obra que se intenta montar. Cada persona se centra en un aspecto del trabajo total, y cada persona tiene un oficio *diverso*. Puede darse el caso de que incluso no haya apenas relación entre los distintos trabajadores. Es el director de escena el que puede asumir la tarea de convertirse en el enlace que todo lo une. Este tipo de trabajo, Marx lo llamaba una cooperación simple, en la que el artesano (el técnico) termina su producto, y esta suma de productos acabados se pueden complementar y coordinarse para mostrar un producto global formado de pequeños productos. Cada artesano realiza una acción desde su propio juicio y el director de escena se esforzará por hacerlo todo

¹ MARX, Karl (2009) *El capital*. Libro I, Tomo II. México: Siglo XXI. Pág. 409. (subrayado del autor)

confluir. Puede que haya gente que en esto no vea un problema, pero el teatro es un arte además de un oficio. No puede ser algo mecánico, ni algo desvinculado de la pieza, como un todo. Este hecho puede provocar que la pieza final se sienta ajena al propio equipo artístico y por consecuente el público se convenza a sí mismo de que el teatro es un acto lejano, demasiado intelectual y además incomprendible. El artesano deja de ejecutar diversas tareas, y se centra en una, que muchas veces se ejecutan disociadas de las demás, para que al final se puedan juntar. La mercancía, que en este caso es una pieza teatral que era realizada por unos artesanos (pocos) que trabajan desarrollando funciones varias y entremecladas, se ha convertido en un producto resultante de la agrupación de especialistas que se centran únicamente en su campo y en muchos casos desconocen los otros. Además, los artesanos pierden la autonomía de la que gozaban al ejercer su profesión y se adjuntan al producto final con una aportación parcial que se complementa². Además, cuántos más espectadores mucho mejor. Llenar salas para así poder

cubrir los gastos. El arte y el mercado siempre se han llevado mal.

Si analizamos el procedimiento más habitual de la creación teatral, podríamos poner el embrión en la pieza escrita, en el drama literario que escribe un autor, que un director decide poner en escena, y a partir de ahí se mueve toda la maquinaria de la que dispongamos para que actores, escenógrafos, equipo de vestuario, técnicos de luces,... se pongan manos a la obra. Y finalmente son los actores los encargados de poner en comunicación el texto con el público. Aunque este proceso pueda resultar muy estandarizado e institucionalizado, no dista tanto del proceso habitual, con mayor o menor equipo, pero se respeta que desde un texto inicial pasa hasta unos actores que lo ponen sobre el escenario. Entre el autor del drama y el público hay demasiados intermediarios. Las ideas originales del autor que escribió la pieza teatral fuera del proceso creativo de los actores, pueden haber sufrido innumerables alteraciones. Y el autor ha cedido a tales modificaciones sólo con el anhelo de ver su pieza representada sobre un escenario. Esta lejanía entre la idea original y una

² MARX, Karl (2009) *Op. Cit.* Pág. 411.

puesta en escena ulterior puede ir perdiendo su esencia prístina. A esto habría que añadirle el ritmo frenético de producción al que estamos acostumbrados para poder hacer frente a una temporada teatral, además de para obtener una rentabilidad. Vivir del mundo teatral es cada vez más difícil, incluso llegando a devenir imposible. Los creadores escénicos se las ingenian para poder dedicarse a su profesión, y realizar una obra de arte se convierte en un acto moral. Pocas obras de arte y muchos productos enlatados que repiten patrones, y no aportan gran cosa a hecho escénico. Y llegados a este punto toca reflexionar si el público obtiene el teatro que necesita, o simplemente el teatro que se merece, que es el teatro que demanda. Quizá sea este el problema. El público siempre obtiene lo que pide, y si no lo hace simplemente va abandonando el espacio teatral paulatinamente. Este abandono puede ser el embrión que haga estallar una renovación teatral y que vuelva a darle al público piezas teatrales en consonancia con el contexto en el que vivimos.

A finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX se produjo una agitación

artística que luchó por cambiar los paradigmas teatrales. Varios actores-directores como Meyerhold o Copeau decidieron renovar el arte teatral proponiendo principios que existían años atrás, como el trabajo con máscaras, la esgrima, acciones circenses o los principios *all'improvviso* de la *Commedia dell'Arte*. Copeau en especial decidió crear un teatro que se acercara al público, huyó de los Teatros del Arte que se centraban únicamente en la creación artística sin tener en cuenta al público. En otros oficios artísticos puede tener sentido, ya que el público no tiene porque respirar con el artista, pero en el teatro esa es su esencia. Si no tenemos en cuenta al público estamos desprestigiando un punto clave del hecho teatral. Muchos decidieron alejarse de las grandes urbes para poder trabajar con mayor tranquilidad y sin la presión de estrenar constantemente nuevos espectáculos. Tales son los casos de Copeau, Grotowski o Barba.

La base de toda división del trabajo desarrollada, mediada por el intercambio de mercancías, es la separación entre la ciudad y el

campo. Puede decirse que toda la historia económica de la sociedad se resume en el movimiento de esta antítesis.³

Copeau quiso trabajar con la mayor sencillez posible, decorados y vestuarios muy frugales sobre un escenario vacío, donde lo que predominaba era el trabajo actoral. Sin actores y sin público no hay teatro. De modo que todos sus esfuerzos se centraron en estos dos puntos. El arte del actor se convirtió en la obsesión de los renovadores teatrales del siglo pasado. Se focalizó en el posteriormente llamado *training* actoral. Pero una cosa es el trabajo diario de predisposición corporal, y otra el trabajo creativo de una pieza. Con este trabajo teatral se buscaba que el cuerpo del actor fuera un vehículo infalible del pensamiento, en el que lo interior estuviera en perfecta sintonía con lo exterior. La interioridad recibió distintos nombres en función de quién lo trabajara. Por ejemplo Grotowski lo llamó *impulsos*, Barba *reacciones*, Dullin *emociones*, Copeau *sensaciones* y Jouvet

*sensibilidad*⁴. Todo este trabajo debía verse reflejado en la puesta en escena. Los actores de entonces, como los de ahora, se acogían a una inmensidad de métodos para poder satisfacer al público a la vez que les permitía responder a las necesidades del mercado que no les dejaba ni deja hacer frente a un acto creativo con cierta coherencia personal, sino una coherencia puramente mercantil. Una forma de evitar esta pluralidad de picar en distintos platos con el único objetivo de satisfacer la demanda de actores por parte de los distintos teatros, y hacer frente a un acto creativo que permitiera crear piezas con una estética trabajada y con una evolución al ritmo del/ de los artista/s, era necesaria la figura de un maestro. Pero, ¿qué es un maestro?

Es muy importante creer que se debe trabajar en conjunto para progresar. Ciertamente, pertenecer a un grupo no es fácil, porque hay que soportar a los otros, que muy a menudo detestamos profundamente. El dinero tampoco está siempre a la

³ MARX, Karl (2009) *Op. Cit.* Pág. 429.

⁴ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *El training del actor*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. Pág. 20.

mano. Pero correr solo de una producción a otra no aporta nada. En Japón decimos que en lugar de trabajar tres años con un maestro común, es mejor pasar tres años buscando uno bueno.⁵

De modo que un maestro puede ser una persona que es la encargada de aportarnos nuestra formación e introducción en la profesión, como de la misma forma puede ser un grupo en el que todos se van nutriendo unos de otros. En el siglo XX los más famosos grupos, así como maestros, del arte teatral fueron el teatro-escuela del Vieux Colombier y el teatro-laboratorio de Grotowski. Ambas experiencias en tiempos diferentes sirvieron de espacio para que el actor pudiera descubrir su arte y adentrarse en el oficio teatral, a la vez que le fue inculcado el profundo trabajo creativo hacia la pieza teatral. Estas ideas de grupo y maestros ha seguido influyendo a las nuevas formaciones.

Copeau fue uno de los grandes renovadores teatrales, aunque su fama

puede que no esté a la altura de sus logros. Copeau quiso recuperar la improvisación donde los actores trabajaban sin un texto predeterminado. No por ello habría que desdeñar el profundo amor y respeto que sentía por la literatura, pero nunca perdió de vista que la vida de los personajes comienza antes de pronunciar una sola palabra⁶. Pero Copeau nunca quiso crear un método, él huía del Teatro del Arte, aunque mostró gran respeto y admiración por Stanislavski. Pero el trabajo que creó para sus alumnos-actores fue algo más que una función pedagógica.

[...] el entrenamiento se ha separado de la gestión pedagógica; se ha convertido en modo de vida. [...] el entrenamiento se ha vuelto trayectoria ética, casi metafísica. El círculo de la vida provada del actor se une sin ruptura con el de la vida artística. [...] Este proyecto, elaborado por Copeau a principios del siglo, sigue vivo, y ningún

⁵ OIDA; Yoshi en MÜLLER, Carol –Coor.– (2010) *Op. Cit.* Pág. 94.

⁶ COPEAU, Jacques (2002) *“Hay que rehacerlo todo” Escritos sobre teatro.* Madrid: ADE. Pág. 25.

reformador del teatro ha cesado de retomar por su cuenta.⁷

Copeau intentó llevar a cabo una renovación dramática basándose en la improvisación sobre estructuras, a la forma de la *Commedia*. Durante toda su vida le preocupó la necesidad de nuevos poetas de la escena. Sangre nueva que luchara por estar a la altura de Molière, su referente literario por encima de cualquier otro. Buscó un nuevo movimiento literario como forma de una Nueva Comedia Improvisada capturando el espíritu de ciertos personajes y su relación con el pueblo. Se trataba de poblar el escenario con unos caracteres que el público reconociera y se viera reflejado en ellos⁸. Pero para llevar esto a cabo Copeau sintió que debía convertir esta empresa en una lucha moral por aquello que amaba. Dedicó toda su vida al teatro, con pasión, luchando por unos ideales que nunca le abandonaron y por los que sacrificó todo excepto sus propios ideales teatrales.

Sacrifiqué todo por esta empresa, que todos consideraban insensata: mi oficio de crítico y escritor, mi soledad, mi tiempo libre, la seguridad material y la placidez de la vida familiar. Pero nunca sacrificaría mi conciencia de artista en su nombre. Si la existencia de mi teatro se demostrara incompatible con mi ideal, la rompería enseguida. Si el teatro dejara de ser para mí lo que siempre quise que fuera, ya no sería nada, y saldría de la misma forma que he entrado, con la cabeza alta.⁹

Además de él, Meyerhold estaba siguiendo pasos parecidos ya que en 1918-1919 propone un programa de trabajo muy similar al de Copeau con gimnasia, esgrima, danza, deportes colectivos, trabajo de puesta en escena, movimiento escénico, ritmo, relación entre movimiento y palabra, o emoción y movimiento¹⁰. Fueron investigadores que continuaron el trabajo de sus antecesores a la vez que respondieron a una necesidad

⁷ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *Op. Cit.* Pág. 27.

⁸ COPEAU, Jacques (2002) *Op. Cit.* Madrid: ADE. Pág. 25.

⁹ COPEAU, Jacques (2002) *Op. Cit.* Madrid: ADE. Pág. 125.

¹⁰ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *Op. Cit.* Pág. 37.

evidente dentro del mundo escénico. Aunque como comentábamos antes, para Copeau la renovación literaria era la necesidad en la que focalizar gran parte de sus esfuerzos. Buscaba un poeta que tuviera algo que decir, que se convirtiera en el dueño de la escena con absoluta libertad creadora, y que cubriera ese vacío que se había creado entre el dramaturgo y los intérpretes.

El trabajo de Copeau no murió con él, sino que dejó una huella que recorrió todo el siglo XX francés, y no sólo en este país. Gracias a sus enseñanzas aparecieron artistas tan importantes como Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff, Decroux, Artaud, Barrault o Lecoq. Pesos pesados de la Historia del Teatro. Todos mantuvieron en mayor o menor medida un sentimiento de renovación, de lucha contra el teatro establecido.

Esta aristocracia profesional y económica corresponde a un ambiente teatral gangrenado por la decadencia, la mediocridad, la vulgaridad de actores sin ambición, por verdaderos mercenarios cuyo único objetivo es divertir al público

y vivir de un oficio que no recibe subvenciones y que aún no se define a sí mismo como “arte”. En toda Europa, con muy raras excepciones, los actores debían ganarse a su público y cautivar a sus espectadores; una reducida minoría lo hacía con arte y originalidad, con un saber consciente y un extraordinario compromiso. La mayoría seguía las eficaces reglas de la diversión del trabajo y de la especialización de los papeles; se apoyaban en clichés y estereotipos que bastaban para satisfacer los gustos de cierto público. Contra esta degradación del oficio esos actores reaccionaron con odio y desprecio; formularon condenas que, además, eran proyectos de renovación.¹¹

Copeau en definitiva hizo un llamamiento en defensa del actor como elemento esencial del teatro y las raíces de sus ideales pueden rastrearse en sus discípulos directos e indirectos. Por ejemplo, Artaud rechazaba un teatro que

¹¹ BARBA, Eugenio en MÜLLER, Carol – Coord. – (2010) *Op. Cit.* Pág. 70.

se limitara a ilustrar textos dramáticos, y enunciaba que el teatro debía ser un arte creador y no dedicarse a deformar la literatura¹². O Dullin, quien defendía que el verdadero actor, el auténtico, se desespera. Cualquier nimiedad le desazona, hasta que se encuentra de algún modo investido por su personaje. Entonces dice: ¡Eso es, ya lo tengo! Ya lo tengo: en realidad es el personaje el que se ha apropiado de él y quien lo tiene¹³. O Decroux que también dio una importancia descomunal al intérprete. Defendía que el teatro es el arte del actor.

Decroux hizo una de las investigaciones más importantes en Occidente sobre los fundamentos del arte del actor: sobre la acción física, su técnica, pero también su dramaturgia –en menor medida-, como el actor se puede hacer artista, creador y dramaturgo con sus propios medios de actor. Para Decroux, el teatro se escribía

haciéndolo, los textos teatrales se tenían que ensayar antes de escribirlos. Su investigación ayudó al desarrollo del trabajo a partir de la improvisación y de la creación colectiva.¹⁴

Decroux dio el salto definitivo al postular el nuevo dramaturgo que buscaba tan desesperadamente Copeau. Postuló al actor como el verdadero creador teatral. Nadie más que el actor era el encargado de crear y poner sobre la escena aquello que creía oportuno. Una creación propia que defendería con uñas y dientes, estableciendo así una ética del artista.

[...] puesto que la investigación sobre el movimiento era una investigación sobre la naturaleza humana, el Mimo Corporal, en el fondo, era un arte comprometido políticamente. A Decroux el Mimo no le interesaba si, cuando hacía, no sentía vibrar el mundo. Debajo de todo, para él, está el sentido

¹² GROTOWSKI, Jerzy en ARTAUD, Antonin (1972) *Tres piezas cortas*. Madrid: Fundamentos. Pág. 10.

¹³ DULLIN, Charles (1946) *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*, en SÁNCHEZ, José A. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Akal. Pág. 390.

¹⁴ FÀBREGA I GÓRRIZ, Jordi en DECROUX, Etienne (2008) *Paraules sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pág. 15. [Traducción del autor].

político, que es el que falta a muchas personas, el verdadero sentido político: la preocupación por la justicia y la felicidad, no la adhesión a un partido político.¹⁵

A la vez, todas estas iniciativas desencadenaron otros experimentos teatrales como los de Grotowski, o Eugenio Barba, así como los de Peter Brook. Toda una serie de investigadores escénicos que siguieron los postulados de Copeau o Meyerhold, sin olvidar a Stanislavski o Vajtangov. Porque la gente de teatro siempre ha sido nómada y se han retroalimentado con el trabajo de sus compañeros. Ya pasaba en la época de la *Commedia*, con Molière o Lope de Vega. La gente del oficio, los cómicos de la legua siempre han tenido sus raíces en la sociedad, en el pueblo. No poseían un sentimiento de nación o patria, si no que buscaban comprender a la sociedad y establecer una comunicación con ella. El principio del teatro del Vieux Colombier. Un teatro para el pueblo. Poco a poco los directores de escena se convirtieron en los dueños del teatro. Proceso que se ha de

revertirlo, ya que el arte escénico es el arte de los que trabajan sobre sí mismos. Evidentemente con ayuda de terceros, pero son los actores los responsables de la tarea comunicativa. A raíz de todas estas iniciativas han surgido otras un poco más extremas pero igualmente efectivas y originales. Sucedió así con el Living Theatre.

Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatase el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, hechos de poesía, torpezas, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la

¹⁵ FÀBREGA I GÓRRIZ, Jordi en DECROUX, Etienne (2008) *Op. Cit.* Pág. 23. [Traducción del autor].

que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo.¹⁶

Desde Copeau o Meyerhold el teatro ha seguido un camino marcado por la lucha de unos ideales que debían ser mantenidos en contra de una sociedad veloz que busca el consumo constante, que no tiene tiempo para reflexionar. Las estructuras de escuelas o laboratorios siguieron sus modelos. Los nuevos creadores intentaron seguir las pautas marcadas para buscar esa nueva dramaturgia que tanto obsesionaba, y que

sin apenas percibirlo, resulta que el nuevo dramaturgo siempre estuvo ahí, solo que necesitaba ser estimulado, ser educado. Era el actor. El actor debía convertirse en el dueño del escenario. Su trabajo debía constar también con un ideal artístico y estético que le ayudara a configurar piezas de su propia autoría y que él mismo defendería.

Copeau ciertamente tuvo una visión de *todo* un teatro, pero los métodos que empleó para lograrlo, la investigación que provocó, lo llevaron a más de cincuenta años de análisis del movimiento, de trabajo con máscaras, habilidades circenses, voz y otras habilidades que apenas ahora están comenzando a reintegrarse en un todo de nuevo. El período posmoderno es un período de síntesis, pero no es simplemente un retorno a las ideas de Copeau; a pesar de su visión y previsión, permitió que su esfuerzo llegara a su fin (al menos, Gide especuló que lo hizo) porque los autores que esperaba que aparecieran para proporcionar piezas para un nuevo teatro no lo

¹⁶ BECK, J. (1974) *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos. Pág. 57.

hicieron. Los artistas contemporáneos, impulsados por medio siglo de investigación, siguen ahora los consejos de uno de sus mentores, Etienne Decroux. Han eliminado al autor como un individuo separado de la actividad teatral. El autor, si lo hay, es cada vez más el propio actor. La extraña división del trabajo que tenía al autor sentado, pensando y escribiendo, y al actor de pie, actuando como su portavoz, es tan contradictoria y pactada como imaginable, recordándonos otras divisiones igualmente absurdas pero aparentemente inadvertidas que damos por sentadas en nuestro tiempo.¹⁷

Así la distancia entre la obra escrita y el público deviene una relación directa, dónde encontramos un emisor y un receptor. Una idea nace y es transmitida directamente a un público. No pienso que esto resuelva todos los problemas teatrales, ni que sea la llave para que el público vuelva al teatro (sea este un

edificio o un espacio cualquiera), pero si es el camino que nos marcaron nuestros ancestros, un testigo que debemos recoger y seguir profundizando para poder devolverle a la escena dramática su espacio de especial relevancia que ha tenido por miles de años, y que si no reforzamos, poco a poco va a convertirse en una actividad residual de la esfera cultural, al menos como oficio reconocido.

Referencias

BECK, J. (1974) *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos.

COPEAU, Jacques (2002) *“Hay que rehacerlo todo” Escritos sobre teatro*. Madrid: ADE.

DECROUX, Etienne (2008) *Paraules sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

DULLIN, Charles (1946) *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*, en SÁNCHEZ, José A. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Akal.

¹⁷ LEABHART, Thomas (1989) *Modern and Post-modern Mime*. Nueva York: Macmillan Education. Págs. 14-15.

LEABHART, Thomas (1989) *Modern and Post-modern Mime*. Nueva York: Macmillan Education.

MARX, Karl (2009) *El capital*. Libro I, Tomo II. México: Siglo XXI.

MÜLLER, Carol –Coor.– (2010) *El training del actor*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.