


6-2004

Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual

María José Sánchez Montes
Universidad de Granada

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

Sánchez Montes, María José. (2004) "Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 20, pp. 87-101.

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.

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

4

TEORÍA TEATRAL DEL SIGLO XX: EL CUERPO Y EL RITUAL

María José SÁNCHEZ MONTES
(Universidad de Granada)

The author of this article examines how the new theorists of theatre (Grotowski, Brook, Barba...) agree in their views about body, ritual, and theatre.

La autora de este artículo evalúa el modo en que los nuevos teóricos del teatro (Grotowski, Brook, Barba...) coinciden en sus teorías sobre el cuerpo y el ritual en el teatro.

Cuando descubrimos que (...) el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida sólo por analogía, (...) entonces nos planteamos la pregunta: ¿hablaba Artaud sólo de esto y nada más?
(Grotowski)

Tanto en el ámbito de la teoría como de la práctica teatral apenas existe discrepancia alguna a la hora de considerar a Antonin Artaud como artífice de la reivindicación del cuerpo y con él de los aspectos más rituales del fenómeno teatral. Sin embargo ambas cuestiones no vienen exclusivamente impulsadas por los escritos teóricos artaudianos, sino que en todo caso guardan relación y probablemente coherencia con toda una tendencia teórica y práctica que ya había comenzado a dar sus frutos desde finales del siglo XIX.

A pesar de que los orígenes del teatro¹ en la cultura occidental tienen que ver con el espectáculo, desde el momento en que se instituye el concepto de literatura se considera que el teatro se encuentra vinculado a un texto con una disposición específica, que se denomina forma dramática. El texto dramático por tanto no es considerado un texto cualquiera a disposición del espectáculo y sin el cual carecería de sentido, sino que muy al contrario, cierta tradición de los últimos dos siglos lo ha considerado elemento autónomo de la representación teatral siendo en todo caso el espectáculo el que surge a partir del texto al que ha de guardar fidelidad. En todo caso, el hecho de que el texto dramático ganase una mayor consideración respecto al espectáculo teatral tiene en gran parte que ver con el calificativo añadido de literario. Así, ese modo de escritura comenzaría a ser considerado género, dramático en su caso, que como subcategoría de la categoría general de la literatura se vio dotado de las características de la misma. Será precisamente el desacuerdo respecto a la íntima vinculación entre texto dramático y espectáculo teatral —desarrollado hasta tal punto que el segundo se había hecho depender del primero y a su vez se entendía la puesta en escena como subsidiaria de éste— el que, al menos en parte, motivará la reconsideración del lugar predominante del lenguaje en el ámbito teatral.

No obstante a lo largo del siglo XX, tanto desde el terreno de la práctica como de la teoría, un destacado número de contribuciones fueron configurando un concepto de teatralidad que, a pesar de encontrarse vinculado a la estética específica de cada momento histórico, consideraba la corporalidad de los actores base fundamental de la misma. En general y aún a pesar de la diversidad de modos de aproximación al hecho, el cuerpo del actor se concibe entonces como entidad instrumental, dejando a un lado su faceta psicológica y pasando a ser considerado instrumento significativo en sí mismo en lugar de como medio para llevar la palabra y el discurso racional y dialogado a la escena teatral.

¹ Los orígenes del teatro no se encuentran unidos a la palabra escrita, muy al contrario en la etimología de la palabra teatro —del griego *theatron*— cuyo significado es "lugar desde donde se mira" se subraya su dimensión espectacular.

En concreto, y como ya he señalado en otras ocasiones², otros teóricos y directores de escena han vuelto su mirada a la presencia corporal en la escena como alternativa a un modo de aproximación al fenómeno escénico centrado en la palabra y el texto dramático. En concreto me estoy refiriendo a Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, porque suponen para la escena teatral del primer tercio del siglo XX, cuatro intentos muy significativos de replanteamiento de la misma, centrados todos ellos de un modo u otro, en la figura corporal. Appia consigue proponer al cuerpo como elemento dominante en la escena vinculando el *movimiento*, unido a su vez al cuerpo del actor, a la música, instancias ambas únicas capaces de actuar como alternativa a la palabra para expresar los sentimientos del artista. Para Craig sin embargo los términos quedan invertidos, el movimiento en su caso es el origen e instancia a la que todos los elementos de la puesta en escena se encuentran supeditados. En el caso de Stanislavski es el cuerpo el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles, mientras que para Meyerhold el desarrollo de la técnica *biomecánica* asegura un dominio corporal por parte del actor y una coherencia entre todo movimiento llevado a cabo en la escena y la motivación general del espectáculo.

Desde el énfasis total sobre el cuerpo de Appia, hasta la teoría *biomecánica* meyerholdiana, pasando por la necesidad de la instancia corporal para el proyecto de Stanislavski o la *übermarionette* de Craig cuya proposición implicaba acabar con la presencia del cuerpo vivo, quizá podamos establecer una cadena de pensamiento en el seno de las tendencias que tienden a mirar de nuevo al cuerpo del actor como alternativa a un teatro en el que la palabra y el texto dramático eran el centro en torno al cual el espectáculo quedaba configurado.

No obstante si podemos afirmar que los cuatro teóricos y directores de escena —Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold— suponen durante el primer tercio del siglo XX, cuatro intentos muy significativos de replanteamiento de la escena teatral, centrados todos ellos de un modo u otro, en la figura corporal, el caso de Antonin Artaud surge como el ataque más directo y probablemente más radical, por los términos en que queda expresado, al

² Sánchez Montes, María José. "La corporalidad en la escena contemporánea", *SIGNA Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 12. (2003). pp. 629-648. También en el volumen pendiente de publicación en la editorial Biblioteca Nueva *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*.

pensamiento y la práctica teatral de corte más tradicional que gravitaba en torno a la preponderancia de la palabra en la escena:

un teatro que subordine al texto la puesta en escena y a la realización—es decir, todo lo que hay de específicamente teatral—es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental (Artaud, p. 44)

Las ideas sobre la escena avanzadas por Antonin Artaud constituyen quizá el más importante impulso para toda una vertiente posterior dentro de las prácticas escénicas, que quedará centrada en torno al trabajo con el cuerpo del actor entendido éste no como mediador del texto en la escena, sino como elemento autónomo e independiente de la misma. En definitiva, pretende retornar a una concepción primitiva del teatro, anclada en sus orígenes vinculados con el ritual y en consecuencia anterior por tanto a la *Poética* aristotélica. De esta manera sus ideas situarían en lugar predominante el sentido prearistotélico de *catarsis* y así, tal y como señala Christopher Innes, él mismo se convertiría en paradigma y modelo de la búsqueda y empleo del ritual desde lo que conocemos como *teatro de vanguardia* (Innes, 1992, p. 69). Así mismo, sus ideas son el punto de referencia ineludible para un modo de entender la escena que no sólo implica una opción por el cuerpo como elemento autónomo sino que representa, precisamente por haber escogido la vía de lo corporal, un rechazo directo al uso y a la presencia de la palabra en la escena, entendida ésta como soporte de un discurso lingüístico racional. Al reivindicar la escena como espacio físico, su primer deseo es sustraerla de la dictadura de la palabra tal y como es entendida en la tradición occidental, para así poder responder adecuadamente a las necesidades de la misma que por el contrario, son físicas:

dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio. es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades (Artaud, p. 80).

El retorno del cuerpo al centro de la escena pasa por el ineludible rechazo de la palabra y este rechazo lleva irremediamente a proyectar una nueva mirada sobre el cuerpo.

Antonin Artaud se manifiesta directamente en contra del texto y la dramaturgia aristotélica como bases de un modo tradicional de entender el teatro en Occidente —asentado principalmente en los fundamentos de la ideología burguesa— que se había venido ocupando, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con excepción de propuestas como las anteriormente mencionadas, de poner en escena espectáculos que centrados fundamentalmente en la psicología de los personajes, se reducían por una parte al empleo del texto dramático del que la dimensión espectacular era en consecuencia, subsidiaria, y frente al que se consideraba que el espectáculo era en última instancia una mera *traducción*.

Artaud sin embargo, no estaba interesado en centrar la discusión en la posibilidad de sustituir la palabra dramática al poner en escena el análisis de personajes —de hecho considera que ésta continúa siendo el mejor medio para llevarlo a cabo— sino en el hecho de que poner en escena conflictos intersubjetivos expresados verbalmente fuera, o no, objetivo de la escena teatral:

¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden psicológico que dominan la escena contemporánea? (Artaud, p. 44).

Más allá de la discusión sobre la palabra, Artaud se plantea el propósito del hecho teatral que le conduce a replantearse el triángulo que vida-teatro-cultura mantienen en la tradición occidental. Comienza entonces *Le théâtre et son double*³ reflexionando sobre la cultura —vinculada tradicionalmente con sistemas de pensamiento que nada tienen que ver con las fuerzas vitales— y que, según él, se encuentra totalmente ajena a la vida —relacionada sin embargo con necesidades primarias. Conformando su punto de partida a la hora de elaborar su propuesta teatral, a partir de la idea de que vida y teatro se encuentran unidos, mientras que si la cultura queda, o está, desvinculada de la primera —cuestión que centra entonces su denuncia— el teatro se encuentra a su vez excluido del ámbito de la cultura.

³ *El teatro y su doble*. La traducción que he utilizado es la de Enrique Alonso y Francisco Abelenda publicada por Edhasa originalmente en 1978 y reimpressa en su tercera edición en 1986.

Una constante en la poética artaudiana va a ser el permanente ataque a la racionalidad imperante que ahogaba cualquier otro tipo de manifestación que no se atuviese a su mandato o pudiera ser aprehendida por ella misma. Como es bien conocido a finales del siglo XIX, la ideología ilustrada, junto con la propia recuperación de las ideas aristotélicas en una lectura muy en consonancia con esa misma ideología, se habían encargado de reducir la esfera de lo espectacular dentro del ámbito de la escena, en beneficio del aspecto más intelectual, que finalmente acabaría traduciéndose en una relevancia más que destacada del drama sobre el resto de los elementos de la puesta en escena. En ese sentido la máxima preocupación de nuestro teórico reside en la posibilidad de despojar la escena teatral de ese vínculo con la racionalidad que mermaba su capacidad espectacular, y en consecuencia para Artaud, su vínculo con la vida.

Se resiste por tanto a la fijación sobre el lenguaje del ámbito teatral y expone (Artaud, p. 13) un deseo de redefinición del teatro que sin duda plantea dejar a un lado todo lo que él mismo denomina el modo latino u occidental de entender el teatro, en suma la incuestionada vinculación entre drama y escena y "la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras" (Artaud, p. 43). Así, una de las principales preocupaciones del teórico francés reflejadas a lo largo de todo el texto que nos ocupa, tiene que ver con la presencia de la racionalidad en el ámbito teatral sustentada precisamente por el reinado de la palabra en el mismo. No obstante no propone su total desaparición sino que se manifiesta a favor de un uso muy distinto de ella y no necesariamente unido a la comprensión racional del espectáculo:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (...)? ¿cómo es posible que para este teatro no haya otro teatro que el del diálogo? (Artaud, p. 39).

Por tanto desde una radical oposición a esta tendencia, que desequilibra la balanza en favor del drama y en detrimento de lo espectacular, Artaud considera que aquello que él mismo denomina *cultura*, que, se lamentaba, "nunca coincidió con la vida" (Artaud, p. 7), debe precisamente encargarse de extraer de sí misma una fuerza similar al impulso vital. En definitiva Antonin Artaud denuncia esa tendencia hacia la racionalización de los procesos que desde la Ilustración parecía inundar

todos los ámbitos de la vida, la preponderancia en definitiva, del aspecto intelectual que afectaba de igual modo al entorno teatral:

si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen (Artaud, p. 9)

Queda patente en todo caso la referencia a una cierta sacralización del ámbito teatral que se había desencadenado a consecuencia de la propia sacralización de la *literatura* con la que estaba íntimamente relacionado. Artaud quiere terminar con la sacralización del texto dramático y de su autor, a la que está sujeto el ámbito teatral y que se inserta en todo el proceso de implantación en el nivel ideológico de los conceptos de sujeto y de literatura, y con los que está íntimamente relacionado el propio concepto de *teatro* que se consolida a lo largo del siglo XIX.

Al considerar la palabra, el texto dramático en suma, la base fundamental del espectáculo, a expensas de todos los demás medios que pudieran darse cita en la escena, aparecen tanto el texto dramático como su propia puesta en escena, vinculados a un discurso que, en virtud de la categoría de literario que lleva aparejada el propio texto, se considera susceptible de expresar la verdad interior de su autor. En todo caso, el drama considerado recipiente último de aquello que el *autor* quisiera verter en ese texto, le parece al teórico francés el mayor obstáculo para permitir que lo que denomina *vida*, lo invada todo pero en concreto, la cultura y la escena teatral.

Para Artaud tanto el ámbito de la cultura como el ámbito teatral, por estar vinculados con la vida —entendida como fuerza natural que poco tiene que ver con la capacidad racional del individuo o con una intelectualización de los procesos—, quedarían libres de esa sacralización, que tanto perturba a nuestro teórico, si ambos se insertasen en un proceso de destrucción y construcción similar al que tiene lugar en la vida, es decir, sin quedar fijados ni "en el lenguaje ni en las sombras" (Artaud, p. 13). En ese sentido en su concepción de *cultura* en la que sí queda incluida su propia idea sobre el teatro, ésta se encuentra despojada de sacralizaciones que la atosiguen, la conviertan en objeto de culto y la inmovilicen en lugar de potenciar su deseable relación con la *vida*.

En todo caso teniendo en cuenta que para él la *cultura* precisamente es "un medio refinado de comprender y ejercer la vida" (Artaud, p. 10) se

opone a una idea sobre la misma que se asemeje a la idea de *arte* que permanece aún en la civilización occidental—"inerte y desinteresada" (Artaud, p. 12)—y propone por el contrario una cultura y un teatro que arraigado en lo vital, no permanezcan sujetos a un lenguaje, entendido como codificación, que en último termino petrifica e inmoviliza aquello que nombra. El teatro para Artaud aunque se vale de muchos lenguajes—"gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos" (Artaud, p. 13)—ha de situarse en constante fijación y destrucción de sí mismo en los propios lenguajes a los que recurre. El teatro debe encontrarse en un estado de permanente metamorfosis, desafiando así los límites de cualquier intento de definición final, funcionando con las mismas reglas que sustentan la vida:

el problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las sombras, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida (Artaud, p. 13).

El teatro en definitiva ha de evitar quedar fijo en un lenguaje, como ha ocurrido en el caso del lenguaje propiamente dicho y de la comunicación, que fijado en la palabra ha llevado a la escena occidental a su anquilosamiento y autodestrucción. No obstante que la vida invada el escenario no tiene que ver necesariamente para Artaud ni con la improvisación ni con la anarquía. Aunque la conexión entre el teatro y la vida aparezca en la poética artaudiana, no significa que exista una confusión de ambos términos en cuya creencia sin embargo se habría fundado el que algunos de sus lectores hubiesen afirmado que para Artaud entre la vida y el teatro no se pueden establecer límites⁴. Sin un deseo de entrar en el debate sobre la confusión en la interpretación de sus ideas sobre la relación entre arte y vida, las ideas artaudianas tienen que ver con un deseo de entender el ámbito escénico como organismo, como espacio autónomo que ya no depende de su relación con el mundo exterior en cuanto que reproducción *fotográfica* de este mundo.

En ese afán por encontrar un nivel de relación entre el teatro y la vida, Artaud vuelve su mirada hacia otras tradiciones teatrales. Desea

⁴ En todo caso son sus seguidores los que en definitiva confunden los términos en los que éste se expresa. llegando a pensar que para el teórico "el verdadero arte no puede existir como artefacto independiente ('producto'), sino sólo cuando es indistinguible de la experiencia siempre cambiante de la vida (como 'proceso')" (Innes, p. 73).

encontrar un modelo para un nuevo teatro, un teatro que define como "la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho" (Artaud, p. 25) y que encuentra en las danzas balinesas. En su cuestionamiento de la cultura occidental y en la búsqueda de alternativas al racionalismo impuesto por el drama escrito y la palabra hablada, Artaud vuelve como otros teóricos teatrales —el caso de Edward Gordon Craig, por ejemplo— su mirada a otras tradiciones teatrales. La gestualidad y fisicidad de estas danzas son un ejemplo perfecto de sus aspiraciones para la escena occidental, presentan un "estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, palabras" (Artaud, p. 69). Le interesa el espectáculo balinés, por tanto, por su eliminación del recurso a la palabra hablada que conduce al desarrollo de un lenguaje gestual que sólo cobra sentido y puede ser entendido desde la misma escena:

por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras (Artaud, p. 60).

No obstante, a pesar de que en el teatro occidental la palabra se emplea fundamentalmente para expresar conflictos psicológicos, reconoce Artaud que goza también la palabra de poderes metafísicos. Ese *poder* implica la posibilidad de considerarla, como el gesto, en un plano universal, como fuerza disociativa y desestabilizadora (Artaud, p. 79). En todo caso si como he señalado la ausencia de la palabra racional conlleva el resurgir de la presencia del cuerpo en la escena y a su vez para ello se hace necesario prescindir de palabra y de la comprensión racional, ¿en qué estado quedan ambas?

En última instancia Artaud no considera absolutamente necesario prescindir de la palabra sino "emplearla de un modo concreto y en el espacio", cambiar su "destino" en el teatro (Artaud, p. 81). Así, ésta ha retirarse del lugar central que ha venido ocupando y abandonar la idea de actuar como medio para presentar caracteres humanos. Su pretensión no es suprimirla sino modificar su posición y reducir su ámbito, en suma "manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas" (Artaud, p. 81).

La ausencia de la palabra racional deja entonces el terreno libre a una escena dominada por el cuerpo capaz ahora de proyectar físicamente los objetivos de la misma:

el dominio del teatro (...) no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras (...) [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (Artaud, p. 80)

En ese caso ¿qué otras implicaciones conlleva el *cuerpo* de Artaud para la escena? Partiendo del modelo del teatro balinés propone —sobre todo por su gestualidad y fisicidad— un actor cuyo cuerpo es entendido como *jeroglífico tridimensional*, viviente y móvil (Artaud, p. 68). El gesto además, cobra un papel determinante porque se convierte en artífice de la manifestación del estado espiritual, el cuerpo es el camino hacia lo absoluto:

asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto: el gesto seco, desnudo, lineal que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran a lo absoluto (Artaud, p. 75).

Así el gesto, el cuerpo se convierten en el camino de vuelta hacia la escena primitiva, hacia los orígenes del teatro:

El espectáculo del teatro balinés, que participa del canto, de la pantomima (...) restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor (Artaud, p. 59).

La puesta en escena deja entonces de guardar relación con el drama escrito, deja de ser proyección de un texto y se hace posible así la vuelta a una idea ritual del espectáculo, a una concepción que tiene que ver con la idea de *mimesis* anterior a Aristóteles. Si la *mimesis* primitiva implicaba un individuo que a través de la danza se transformaba en otro (Sánchez, p. 16), el elemento fundamental en esta vuelta al ritual es el componente físico. Espectáculo y recepción son entendidos como manifestaciones físicas:

la puesta en escena es instrumento de magia y hechicería: no reflejo de un texto escrito. mera proyección de dobles físicos que nacen del texto. sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra. un sonido. una música y sus combinaciones (Artaud, p. 82).

Su propuesta pues, queda definida en lo que denomina *Teatro de la Crueldad* que se ocupará, vaticina, de conseguir que le sea devuelto a la escena un lenguaje cuya expresión es espacial y dinámica, se opone al lenguaje hablado y a sus posibilidades, se desarrolla en el espacio y tiene la capacidad de incidir físicamente sobre el espectador, un lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, en definitiva un lenguaje que se encuentra situado "a medio camino entre el gesto y el pensamiento" (Artaud, p. 101) y que le es propio. Pero Artaud va más allá, si recupera el concepto prearistotélico de *mimesis*, sus ideas se ocupan igualmente de restaurar la concepción primitiva de *catarsis*, ligada en sus orígenes liberación de las emociones a través de la música y la poesía que conducía a un estado irracional y de liberación física entre aquellos que la experimentaban (Sánchez, p. 18):

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por un teatro como por un torbellino de fuerzas superiores (Artaud, p. 92).

Así, su *teatro de la crueldad* en función de su radical fisicidad, consigue el objetivo marcado: se distancia de la idea de arte y se acerca a la vida. Tiene como objeto afectar directamente al organismo del espectador, abandonar la psicología, apelar a sus sentidos, inducir al trance, conducir a una comprensión que no pasa por el entendimiento, arrastra al espectador y le hace abandonarse en la experiencia sensual:

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles (Artaud, p. 90).

En este punto la mención de otros teóricos y directores de escena como Jerzy Grotowski, Peter Brook o Eugenio Barba es inevitable y obligada por cuanto todos ellos se plantean las propuestas de Artaud para su propia investigación teatral de un lado, y de otro, sin olvidar el fracaso que supusieron los proyectos escénicos artaudianos, su propia práctica.

Tras despojar la escena teatral de todos los elementos que formaban parte de la síntesis wagneriana y quedarse con un único elemento: el actor, Jerzy Grotowski pone todo el acento en la relación física entre el

espectador y éste cuya actuación no puede entenderse más que en función de ese encuentro.

No obstante, a pesar de poder enmarcarse dentro de la reflexión sobre el aspecto ritual del espectáculo y las relaciones que se establecen entre actor y espectador planteadas por Artaud, Grotowski toma como punto de partida para conformar su propia teoría así como su práctica, algunas otras teorías que le precedieron en su reflexión, entre las que habría que citar los ejercicios *biomecánicos* de Meyerhold así como el trabajo sobre *las acciones físicas* de Stanislavski. Su trabajo con el actor no pretende sino eliminar toda resistencia a los procesos psíquicos, y todo movimiento considerado natural, por ser incapaz de actuar entonces como signo. El cuerpo del actor no sirve para *ilustrar* un "movimiento del alma", su organismo debe *llevar a cabo* ese movimiento:

Este llamado se advierte en la carnalidad. El actor no debe *ilustrar* sino *efectuar* un 'acto del alma' utilizando su propio organismo. Así se enfrenta a una alternativa extrema: puede vender, deshonorar su ser 'encarnado' real, convirtiéndose en un objeto de prostitución artística, o se puede ofrecer, santificando su ser 'encarnado' real" (Grotowski, p. 216).

Como Stanislavski —que era consciente de que el trabajo del actor no se puede basar exclusivamente en la inspiración, el talento, la propia creatividad— y al igual que Meyerhold —que basa su trabajo con el actor en la disciplina corporal— Grotowski entiende que el cuerpo es el primer elemento, antecede cualquier otro aspecto incluso la voz:

en el proceso vocal, todas las partes del cuerpo deben vibrar. Es fundamental, y lo seguiré repitiendo, aprende a hablar con el cuerpo primero y luego con la voz. Cuando se levanta un objeto de una mesa se llega al final de un complicado proceso que el cuerpo ha seguido (...) todos los estímulos del cuerpo tienen que ser expresados por la voz (...) el cuerpo debe ser un centro de reacciones. Hay que tratar de aprender a reaccionar ante todo con el cuerpo (Grotowski, p. 149).

Es el teatro propuesto por Grotowski un ámbito físico, el espacio donde el cuerpo ejerce la provocación, " un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente a otra gente" (Grotowski, p. 215).

Dentro de la línea de investigación hacia una ritualización del espectáculo que propone este último, podemos enmarcar las aportaciones teóricas y escénicas tanto de Peter Brook como de Eugenio Barba. El primero considera importante comenzar el trabajo desde el cuerpo y no

desde el intelecto, mientras que Barba se interesa por lo que él mismo denomina técnicas extra-cotidianas del cuerpo, que revelan y vuelven significativo en la escena aquello que se halla sumergido en lo cotidiano, además de por la búsqueda de los principios que no diferencian entre teatro, mimo o danza, desde los que surge la vida del actor.

A pesar de los puntos de partida tan diferentes y los distintos caminos por los que transitan, tanto en sus teorías como es su práctica escénica, todos los teóricos del teatro a los que me he referido convergen de un modo u otro en la necesidad de recuperar el cuerpo para una escena que se entienda entidad autónoma e independiente, una idea que probablemente no ha podido ser expresada mejor que a través de las tan conocidas palabras de Peter Brook:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged (Brook, p. 11).

BIBLIOGRAFÍA

- APPIA, Adolphe, *The Work of Living Art & Man Is the Measure of All Things*. Hewitt, Barnard ed. y trad. Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1997.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1986.
- BARBA, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos, 1994.
- BARBA, Eugenio, "The Fiction of Duality", *New Theatre Quarterly*, 5. 20 (1989), pp. 311-314.
- BERENGUER CASTELLARY, Angel, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", en *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1991.
- BRAUN, Edward, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna, 1986.
- BROOK, Peter, *The Empty Stage*, Londres, Penguin, 1968.
- CRAIG, Edward Gordon, *Del arte del teatro*, París, Hachette, 1957.
- FISCHER-LICHTE, Erika, "The Body As a Sign and As Experience: On the Effect of Theatre Performance", *The Yearbook of Research in English and American Literature*, 16 (2000), pp. 117-3.
- FISHER-LICHTE, Erika, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City, University of Iowa Press, 1997.
- GRANDE ROSALES, M^a Ángeles, "Hacia un teatro sagrado. Dimensiones míticas de la modernidad teatral", en *Congreso Internacional sobre Teatro y referentes sagrados: de Michel Ghelderode a Fernando Arrabal*, F. Torres Monreal, ed., pp. 115-128, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970.
- INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold. Textos teóricos. Volumen 1*. José Antonio Hormigón, introd. y selec., Madrid, Comunicación, 1968.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos, 1971.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, 2ª ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- SANCHEZ TRIGUEROS, Antonio, "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario", *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, José Enrique Martínez Fernández, coord., León, Universidad de León, pp. 465-480, 1999.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Creating a Role*, Londres, Methuen, 1981.
- , *Building a Character*, Londres, Methuen, 1999.