

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 39

*Teatro
y vida
cotidiana*

*Patricio Vallejo
Aristizábal*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Teatro y vida cotidiana

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 39

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 255 6405, 250 8150 • Fax: (593-2) 250 8156
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Patricio Vallejo Aristizábal

Teatro y vida cotidiana



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2003

Teatro y vida cotidiana
Patricio Vallejo Aristizábal

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 39

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, agosto 2003

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez

Cubierta:
Raúl Yépez

Impresión:
Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
9978-19-001-5 (serie)
9978-19-067-8 (número 39)

ISBN: Ediciones Abya-Yala
9978-04-700-X (serie)
9978-22-336-3 (número 39)

ISBN: Corporación Editora Nacional
9978-84-250-0 (serie)
9978-84-332-9 (número 39)

Derechos de autor:
Inscripción: 018440
Depósito legal: 002474

Título original: *Teatro y vida cotidiana: las formas del lenguaje teatral
y los procesos de comunicación en la vida cotidiana*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras
Programa de Maestría en Letras, mención en Estudios de la Cultura, 1997

Autor: *Patricio Vallejo Aristizábal.* (Correo e.: *patov69@hotmail.com*)

Tutor: *Fernando Balseca*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0048

Contenido

Reconocimientos / 9

Nota del autor / 11

Capítulo I

Introducción / 13

Formulación del problema / 13

Marco referencial / 17

Objetivos / 20

Plan de exposición / 21

Capítulo II

Teatro y vida cotidiana: configuración del objeto de estudio / 23

Introducción / 23

Arte, cultura y sociedad / 24

Teatro, modernidad y vida cotidiana / 29

Capítulo III

El arte del actor: el mundo del actor, el mundo escénico y el lenguaje teatral / 37

Introducción / 37

La expresividad / 38

El cuerpo alerta / 40

Memoria, sensibilidad, imaginación / 42

El mundo escénico / 44

Semiótica del mundo escénico / 45

Capítulo IV

La teatralidad de la vida cotidiana / 49

Introducción / **49**

La imitación y la simulación / **50**

Los escenarios de la vida cotidiana / **52**

Capítulo V

Conclusiones / 55

Bibliografía / **57**

Universidad Andina Simón Bolívar / **59**

Títulos de la Serie Magíster / **60**

*A mis padres,
José y Ruth
por haberme dado la vida y por haberme dado el mundo,
también por haberme respetado el teatro.*

Reconocimientos

Me es necesario consignar mi gratitud a la Charo Francés, maestra, actriz, pero sobre todo una excepcional gente de teatro, por haberse arriesgado a conducir mis torpezas en los primeros pasos de exploración en la teoría del teatro. También a los actores, actrices y alumnos del taller de formación actoral del grupo Contraelviento, por dejarse mirar en su intimidad, por exponer su vida y permitirme leer sus procesos. Por último, infinitas gracias a la Verónica Falconí, por su colaboración en los toques finales a este trabajo, por ser su primera lectora y por su amor.

Nota del autor

El presente ensayo es el resultado de la conjunción de dos vertientes que afortunadamente corrían paralelas y muy cercanas, de modo que no resultó mayormente complicado juntarlas. Por un lado, está la Tesis para la obtención del diploma de Magíster en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar, que la escribí en 1997 y la titulé *Teatro y vida cotidiana: las formas del lenguaje teatral y los procesos de comunicación en la vida cotidiana*; y por otro lado, la sistematización que se empieza a desarrollar al interno del grupo de teatro Contraelviento, recogiendo la experiencia creativa de sus doce años de existencia, sumada a mi propio camino personal de cerca de veinte años por las tablas. Sin embargo, lo considero tan solo un primer paso, una primera acumulación de ideas sobre el teatro y la vida cotidiana, puesto que es un tema sobre el que continúo reflexionando, es una relación que se expresa en el cuerpo del actor y descifra su ser dentro y fuera del escenario, me es por tanto vital seguir pensándola para ir organizando una propuesta sobre un modo de hacer el teatro y de vivir la vida. Es probable, entonces, que muchas de las posturas que he tomado en este trabajo pueda yo mismo cuestionarlas en futuros ensayos, mientras que a otras las afirme y las argumente de mejor manera. En tanto que esto ocurre, espero aportar a clarificar aquello de que la vida es un teatro, mientras exploro un camino para seguir creando un teatro vivo. A la par que descifro una analogía que ante mis ojos se presenta cada vez más fuerte: la relación teatro-vida es como la relación verdad-mentira, o mejor, como la relación revelación-ocultamiento.

CAPÍTULO I

Introducción

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El más complejo drama que ha vivido el actor, y cuando hablo del actor hablo al mismo tiempo de su arte: el teatro, es el de su propia condición. La confusa percepción con que se le presenta su propio oficio, sus raíces y sus nutrientes, el difuso cielo de su proyección, parecieran su destino irremediable, la expresión de su tragedia al tiempo que su certeza, su desconocerse. Por que en él se confunden su ser y el ser de su arte, es a la vez creador y creación, ser y no ser al mismo tiempo, ese es el dilema. Entonces, ¿qué poder misterioso sostiene íntimamente al actor, al teatro?

El actor está siempre allí, llenando un espacio vacío, y el teatro también, fascinando y sorprendiendo al público, y claro, por supuesto, también está el público. Cuando asiste a una representación teatral, de algún modo, se le presenta un mundo, una organización de sentido o más bien, ¿es el público quien, con su lectura, organiza el sentido? ¿Qué tipo de relación une al espectador con lo que está espectando? Sin quererlo, el drama del actor pasa a ser el propio drama del espectador. Se hace necesario comprender el principio y el final del problema, si el teatro se organiza en línea recta, si gira sobre sí mismo, si gira sobre el espectador o si siempre pasan por el mismo punto, el escenario y el público, pero un ciclo más allá en el infinito espiral, o si, por alguna extraña razón teatro, actor y espectador son una misma cosa, la vida en el drama es la poética de la vida fuera de él.

El mundo, el horizonte de sentidos y significaciones que se crea en el escenario, no es el mundo que se presenta en la vida cotidiana, ni para el actor ni para el espectador, es un mundo mágico que se encuentra más allá de los límites del mundo cotidiano, pero se encuentra íntimamente ligado a él. A lo mejor el mundo escénico es el mismo mundo cotidiano pero visto desde otro punto de vista, pervertido, reordenado. Es como si el sentido de la vida cotidiana se transformara, transformándonos a todos, es lo mismo pero no es. Es posible que ahí se encuentre la poética del teatro, su condición de arte, pero también su condición de ritual sagrado. El actor bien podría, entonces, ser el sacerdote del ritual, el productor simbólico, o peor aún, una especie de Dios

que nos anda creando mundos de la costilla de nuestros propios mundos. Invitándonos a transitar junto a él, los bordes del abismo, invitándonos a sentir el vértigo, el temor a la ausencia de sentido, sin embargo, al dar el paso el borde se viene con nosotros, sin perderse el vértigo y el temor. Cuanto bien nos podría hacer el teatro ampliando nuestro mundo a cada paso. ¿Qué raro placer el de explorar tan inseguros límites? ¿Por qué el actor los busca y por qué nos los comparte?

Y luego, juntos retornamos a nuestro mundo-orden cotidiano a la protección y comodidad del sentido que nos fue dado, y el actor retorna a su mundo y sus conflictos, al de las ideologías, al de los amores y las soledades, al de las hambres de todo tipo, al de los arriendos, al del maestro extranjero que dictará un taller de tres días, al de su drama, nuestro drama. Y en ese mundo se entrena, prepara nuevas técnicas: el cuerpo, la voz, el espacio, sin dejar de desconocerse y sin perder su necesidad de crear. Y en el crear, ¿cuáles son los recursos del actor? ¿Cómo consigue introducirnos en su mundo mágico? Tal vez crea discursos, la imagen, la palabra, el gesto, la acción, son elementos de una compleja construcción de sentido que van constituyendo una forma de discurso o más aún de lenguaje.

No resulta difícil constatar que en casi todas, si no en todas, las culturas el hombre ha producido diversas formas de representación usando su cuerpo en un espacio. Rituales y estéticas, estas formas han devenido ante nuestros ojos como artes de representación escénica. Dentro de éstas, el teatro ha tenido una singular importancia, puesto que, de algún modo, desarrolla la capacidad de englobar a las demás sin perder su especificidad, lo que le ha dado un desarrollo histórico propio. El teatro es un arte que surge en un momento de convulsión en el que la sociedad requiere mirarse a sí misma, en el que se produce una ruptura en su interior. Toda representación escénica anterior involucra a la comunidad en su conjunto, el escenario engloba a todos, las formas son preconcebidas, la fiesta y el ritual sagrado unifican a la comunidad refundándola frente a la divinidad, «los sistemas de comunicación eran intraficcionales»,¹ mientras que el teatro reclama la separación del espacio, refunda a la sociedad fuera del ámbito de lo sagrado y, necesita de un espectador y un actor, creando relaciones extraficcionales, y enfrentando a quienes actúan con los que ven. «Como sabemos el término griego *theatron*, derivado del verbo *theômai* –ver, contemplar– vendrá a significar el lugar desde donde se ve la escena».² Entonces, «los hechos no son dramáticos en sí mismos, el drama

1. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1994, p. 13.

2. *Ibíd.*

requiere del ojo del espectador».³ El teatro es un mundo, un horizonte de sentido, no es solo una representación de la vida, es la vida misma poetizada, metaforizada, trasladada en el sentido que la organiza cotidianamente. «El hombre obtiene de esta representación la repetida convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva».⁴

Por otro lado, el teatro siendo un arte de representación se convierte en un hecho comunicacional que requiere de un lenguaje para su existencia. Sin embargo, «el carácter específico del fenómeno teatral, que podemos definir provisionalmente como una estructura múltiple de signos que se desenvuelven en diversos niveles»,⁵ complica la posibilidad de enfocarlo semióticamente. «Hablar a priori del teatro como de un lenguaje es suponer resueltos los problemas que un análisis minucioso y complejo del funcionamiento teatral debería, antes que nada, descubrir y definir».⁶ En el desarrollo del teatro como arte han sido diversas las formas que ha adquirido, de modo que han sido diversas las formas en cómo se lo ha concebido: como el espacio, como el texto, como la escenografía, como la máscara, como el edificio, como la imagen, como el arte del actor, como la suma de todas, etc. «Se ha escrito mucho acerca del teatro. Pero los autores se atienen ordinariamente a uno solo de sus aspectos».⁷ De esta manera, tampoco ha sido claro, en este desarrollo, cuál puede ser el lenguaje específico y propio del teatro.

Sin embargo, es fácil, también, constatar que, pese a todo, el teatro es un producto que persiste y se desarrolla en nuestra cultura y que, de algún modo, satisface una necesidad humana, lo que expresa la importancia que adquiere. Es por esta razón que el hombre, a su vez, ha tomado al teatro como objeto de su reflexión, en el afán de discernir lo que le es específico. En este intento, los cuestionamientos más importantes que existen acerca del teatro están relacionados, por una parte, con el rol que cumple en la sociedad y su funcionamiento, aceptándolo como «un arte enraizado, el más comprometido de todos con la compleja trama viviente de la experiencia colectiva... como una manifestación social... pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las socieda-

3. Eric Bentley, *La vida en el drama*, trad. Alberto Vinasco, Barcelona, Paidós, 1982, p. 16.
4. Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, trad. Luis Arana y Ernestina Zenzes, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 15.
5. Antonio Tordera, «Teoría y técnica del análisis teatral», en Jenaro Talens, y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1983, p. 157.
6. G. Mounin, «La comunicación teatral», en *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 99-108, citado por Antonio Tordera, *ibid.*
7. Gaston Baty y René Chavance, *El arte teatral*, trad. Juan José Arreola, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 7.

des»,⁸ y por otro lado, de forma más reciente con lo que concierne a su lenguaje específico.

En lo que se refiere al lenguaje del teatro, existen diversas posiciones que defienden algunos elementos que lo expresarían. Sin embargo, el hecho de que no haya una postura única, puede hacer pensar en la existencia de un problema que es necesario enfrentar. Al revisar la historia del teatro, casi siempre se ha confundido teatro con literatura dramática, de manera que el teatro era el texto y ese era su lenguaje, lo que inducía a cometer dos errores básicos: «el de explicar el teatro únicamente desde el texto; y el de comentar ese texto como cualquier otro objeto literario, sin advertir... lo que podríamos denominar su lenguaje proyectado hacia la escena».⁹

Sin embargo, esa no ha sido la única postura errónea que ha existido, también hay quien confunde teatro con edificio teatral, más claramente, con escenario, de este modo, el lenguaje del teatro sería el texto dramático dicho y representado en un escenario definido. Por otra parte el hecho de confundir teatro con edificio teatral y escenario definido llevó a una nueva confusión, la de plantear que el teatro existía en tanto la escultura, la pintura, la arquitectura y la música, y por tanto, el lenguaje del teatro era, o bien la suma de los lenguajes de las otras artes, o bien «una síntesis de todas las artes».¹⁰

En los últimos tiempos, sobre todo a partir de la influencia que ha ejercido el cine, se ha incorporado el criterio de que es la imagen, que engloba a todos los lenguajes anteriores, la que constituiría el lenguaje del teatro, diferenciándolo del cine por su carácter vivo, en el sentido de que las imágenes que se producen en el escenario surgen del actor presente en el mismo.

También existe una postura que, remitiéndose a los orígenes del teatro, plantea que son las acciones del actor las que constituirían su lenguaje básico, que su cuerpo «se constituya en lenguaje»,¹¹ al que se añadirían los demás subordinándosele, en este caso se diferenciaría el teatro de la pantomima en donde se anulan las otras expresiones del lenguaje.

Como se puede ver, no solo existen diversas posturas, sino que además existe un claro problema teórico, del que deviene una pregunta clave al respecto: ¿Cuál es el lenguaje específico del teatro como arte de representación y comunicacional? Por otra parte, esto conduce a hacer un corte en el interés teórico, descartando el estudio del rol social del teatro, de su historia, de su proceso de producción, difusión y consumo, para centrarse en su producción

8. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 13.

9. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *op. cit.*, p. 7.

10. Edward Wright, *Para comprender el teatro actual*, trad. Celia Haydée Paschero, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 11.

11. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 11.

simbólica, sin que esto quiera decir que, de ser necesario, no se acuda a esos otros conocimientos para reforzar el estudio que se ha decidido emprender.

Por otro lado, como se había anotado, a partir de la sociología del teatro se descifra la íntima relación entre el teatro y la vida social, una obra teatral «representada, se convierte en un ser entre los seres, en una realidad viva, concreta». ¹² Ahora bien, el ámbito de la vida social donde se realiza la vida particular de los individuos es el ámbito de la vida cotidiana, el que «enmarca la totalidad de las acciones, de las concepciones, de las valoraciones, de las emociones del individuo particular; es el horizonte de realización de sus potencialidades; el horizonte de su existencia concreta». ¹³ De modo que, se puede decir que la vida cotidiana se presenta como una construcción de organización de sentido donde transcurre la existencia de los individuos. Cuando se dice que el teatro es la vida misma poetizada es en referencia, entonces, a la vida cotidiana. De manera que el problema a investigar puede, ahora, plantearse mediante la pregunta: ¿Cuál es el lenguaje específico del teatro como arte de representación y comunicacional, y cómo se relaciona éste con los procesos comunicativos en el ámbito de la vida cotidiana?

Definida la importancia del teatro como producto cultural y su existencia en el ámbito de la vida cotidiana, planteados la ausencia de un conocimiento y el problema, definido el corte teórico, es decir los límites en los cuales se plantea el problema teórico, parece que queda justificada la necesidad de emprender este estudio.

MARCO REFERENCIAL

En primer lugar, queda claro que el estudio se encuentra enmarcado dentro de la Semiología, es decir, el teatro visto como lenguaje, como orden de sentido y como organización de signos que se expresan a través de un discurso. Si entendemos por discurso la situación concreta de comunicación donde los signos y sus relaciones adquieren un significado específico. Los discursos sociales «son estructuras significantes de superficie que deben ser vinculadas con prácticas sociales subyacentes a fin de dar cuenta de sus propiedades como textos», ¹⁴ sin ignorar su especificidad en tanto producción de signi-

12. *Ibid.*, p. 13.

13. Iván Carvajal, «Génesis de los procesos estéticos en la vida cotidiana», tesis doctoral, Departamento de Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, s.e., 1986, p. 190.

14. Eliseo Verón, «Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile», *Lenguajes* (Buenos Aires), 1,1 (1974): 97.

ficaciones. Los discursos necesariamente están insertos en una matriz social, la cual es parte constitutiva de su significación.

Toda práctica social es una práctica significativa y se constituye como tal en cuanto es productora de sentido. Incluso la producción de bienes materiales y de poder no constituyen un proceso social diferente de la producción de significantes. La producción del sentido aparece organizada en distintas prácticas, cada una sometida a diversas condiciones estructurales de producción, circulación y consumo, ya que los actores sociales están relacionados de diferente forma a la estructura de clases y de poder. De ahí, que las obras teatrales también puedan ser analizadas como un discurso. Para Levi-Strauss, lo simbólico funda lo social. La cultura es una consecuencia de la función simbólica, específicamente humana. De ahí que lo simbólico rijan la vida en sociedad. La institución simbólica por naturaleza es el lenguaje. Los símbolos no poseen una significación intrínseca e invariable, por el contrario, su significación está ligada al contexto en el que surgen y se recrean.¹⁵ Cabe recalcar además, que un discurso admite múltiples lecturas, de ahí la complejidad del análisis textual, ya que existe una relación compleja entre el texto y las hipótesis extratextuales desde las cuales se realiza la lectura. El hecho de que se pueda establecer múltiples vínculos entre lo textual y lo extratextual se debe a que todo discurso social está caracterizado por una inserción múltiple en las prácticas sociales.¹⁶

De esta manera el teatro se convierte en un mundo particular, es decir, una organización de sentido que se configura a partir de movilizar el sentido previamente organizado en el mundo de la vida cotidiana. Esta relación puede entenderse desde la propuesta de Voloshinov¹⁷ respecto del discurso referido y el diálogo entre discursos, es decir, el que la existencia de un discurso está siempre referida a otro discurso, de modo directo o indirecto, y de manera independiente, por tanto, tiene existencia propia en la realidad, además todo discurso se refiere a un tercero que es el receptor de ese discurso.

Entonces, el teatro, además de un arte, es un hecho de representación que crea signos en un espacio definido a través de un actor, los que tienen existencia y significación por sí mismos dentro de una realidad, y que están referidos a otra realidad. De ahí que, el teatro es también un hecho comunicacional que objetiva la relación entre el emisor y el receptor mediante un lenguaje que le es particular. Si aceptamos que el teatro es un hecho comunica-

15. Cfr. Robert Georjin, *De Levi-Strauss a Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 16-19.

16. Cfr. Eliseo Verón, *op. cit.*, p. 101.

17. Cfr. Valentin Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 143-153.

cional que se objetiva en un lenguaje, podemos admitir que este lenguaje se expresa a través de un discurso, por tanto se podría hablar de un discurso teatral. Una primera hipótesis al respecto se podría formular así: el teatro es un arte comunicacional que tiene un lenguaje que le es particular y propio, y que genera una forma independiente de discurso.

Como consecuencia de plantear la posibilidad de que el teatro desarrolle su propio discurso, entonces el teatro es un discurso que se refiere a otro discurso. De esta manera, surgiría la inquietud de resolver el cómo se presenta en la realidad el discurso al que es referido el discurso teatral. A lo cual, se puede pensar que sería reductor el asegurar que ese discurso referido es únicamente el texto dramático, por cuanto el discurso teatral no es equivalente al discurso del texto dramático. Entonces, la forma discursiva referida en el teatro debería tener las mismas cualidades que tiene el discurso particular del teatro, lo que nos llevaría a suponer que en la realidad existe una forma discursiva similar a la del teatro, situada en el ámbito de la vida cotidiana, aunque solamente adquiriera independencia en el teatro. De esta forma, se podría sugerir que el discurso referido en el teatro puede ser, o bien otra obra de teatro, o por otro lado una forma discursiva que existe en la realidad similar a la del teatro y que se expresa independiente en él. Esto puede llevar a la formulación de una segunda hipótesis: el discurso del teatro se encuentra referido a otro discurso que existe en la realidad, situado en el ámbito de la vida cotidiana, pero que solo alcanza una forma particular en el propio teatro.

Si tomamos el camino a la inversa, es decir, planteando el hecho de que la representación teatral es una lectura de algún discurso anterior y al que se refiere, volveríamos a la posición de que sería reductor plantear que el teatro o mejor dicho la representación teatral es una forma de lectura del texto dramático exclusivamente. Por otro lado, el espectador que asiste a una representación teatral tendría una meta lectura de la obra que iría más allá del texto dramático, por lo tanto, volveríamos a encontrarnos con la inquietud de que al espectador que asiste a una representación teatral, ésta le refiere alguna forma discursiva que existe en la realidad aunque no de manera independiente; el espectador tendrá una meta lectura de su propia cotidianidad. Esto llevaría a plantear una tercera hipótesis: la composición iconográfica, sonora, las acciones del actor y la palabra misma, a los ojos del espectador le refieren a un algo de la realidad que está más allá del texto dramático, y que se encuentra en el ámbito de su propia cotidianidad.

Por otra parte, podemos ver que en el discurso del teatro, en su interior, existen formas discursivas que lo constituyen pero no tienen existencia propia, porque ni las acciones del actor solas, ni las imágenes solas, ni la melodía sola, ni la palabra sola, pueden constituir por sí mismas el lenguaje particular del teatro, sin embargo fuera de él todas pueden tener tranquilamente

una existencia independiente. Ahora bien, puede haber, también, la posibilidad de que estas formas discursivas existan en la realidad interactuando, no de forma independiente pero que solo alcanzan a conformar una totalidad particular en el discurso teatral. De ahí, me surge una nueva hipótesis: el discurso teatral es una totalidad en la que actúan diversas formas discursivas, que pueden tener existencia independiente fuera de él, pero que en su interior no alcanzan independencia ni particularidad. El discurso del teatro no se constituye como la sumatoria de otras formas discursivas, como tampoco es su síntesis, es una totalidad particular.

Como consecuencia de lo anterior surge una nueva hipótesis: la meta lectura del espectador, entonces, está referida a la realidad misma, en donde se expresan las formas discursivas que componen el teatro, y el espectador tiene capacidad de comprenderlo así, puesto que el espectador que asiste a una representación teatral ve referida en ésta a la realidad misma y no por separado al texto, a las imágenes, las acciones, la melodía, etc.

Finalmente, si bien el teatro organiza las formas discursivas que existen en el ámbito de la vida cotidiana dándoles una particularidad dentro de él, esta organización se produce reordenando el sentido con el que actuaban, es decir poetiza la vida cotidiana. Lo que nos sugiere una última hipótesis de trabajo: el teatro organiza un horizonte de sentido, un mundo imaginario a partir de movilizar y reordenar el sentido previamente organizado en la vida cotidiana.

OBJETIVOS

Es un propósito de este estudio demostrar que el teatro tiene un lenguaje que le es particular con lo cual aspiro contribuir a una independencia, no solo estética, sino también semiótica del teatro respecto de las otras artes, la literatura y otras formas discursivas.

También es un objetivo demostrar que existe un discurso en la realidad misma, en el ámbito de la vida cotidiana, al que se refiere el discurso teatral, pero cuya existencia no es independiente. Por lo tanto el espectador que asiste a una representación teatral tiene una meta lectura, a través del teatro, de la realidad misma.

Así mismo, refutar todas las posiciones reductoras que se han planteado en torno al lenguaje del teatro y que anulan la existencia de formas discursivas interactuando al interior de él. Por tanto me propongo demostrar que el lenguaje del teatro existe en tanto existen en su interior formas discursivas que lo constituyen.

Finalmente, descifrar cómo el lenguaje del teatro extrae sus formas de la cotidianidad y cómo las reorganiza en un mundo imaginario, fundamentalmente a través del trabajo del actor.

PLAN DE EXPOSICIÓN

El presente estudio está dividido en tres partes, a las que se suman la presente introducción y un acápite final de conclusiones. La primera parte que es de construcción del objeto teórico, pretende desarrollar teóricamente los conceptos fundamentales que se presentan en el problema planteado para el estudio, así como su interrelación. En este sentido, después de formular un problema y una explicación metodológica, se expone el punto de vista teórico a cerca de los conceptos que se manejan sobre arte, cultura y sociedad, además de las formas en cómo se interrelacionan. Al estudiar la relación entre arte y cultura aparecen dos elementos claves, desde los cuales se advierten los procesos estéticos: la vida social y la vida cotidiana, que nos permiten entender la tensión existente entre el orden dado y los procesos innovativos del arte, finalmente, incorporo el concepto de hábitos que permite comprender la mediación entre la sociedad y los órdenes simbólicos que ésta produce.

A continuación, analizo al teatro desde su condición de arte pero, además, en su condición de hecho social y comunicativo, en la medida de ser el arte que poetiza la vida. En este acápite he desarrollado tan solo una definición sincrónica de teatro, a partir de revelar los elementos que lo constituyen y fundamentan, admitiendo por supuesto que, diacrónicamente, el teatro supone en realidad muchos teatros, en relación con su desarrollo histórico particular en las diferentes culturas. Paralelamente, inicio la definición y el análisis de la vida cotidiana como el ámbito donde se articula toda la actividad y existencia humana, material y simbólica. Sin embargo, la vida cotidiana no es tan solo un ámbito de existencia sino también de reproducción humana y en esa medida nos proporciona una imagen de la reproducción de la sociedad, y de cómo la materialidad o la naturaleza se va humanizando dentro de la existencia de los individuos particulares y la sociedad. De esta forma, concluyo este primer capítulo estableciendo una relación entre teatro, vida cotidiana y las formas de organización simbólica que esto supone.

La segunda parte se refiere al arte del actor y el mundo escénico, e intenta indagar en el complejo proceso de creación artística que supone la puesta en escena teatral. Los elementos que van constituyendo el oficio del actor en el escenario y sus relaciones fuera de él. En el interés de desentrañar el cómo el actor trabaja con su personaje y al mismo tiempo trabaja consigo mismo.

Desarrollando más o menos sistemáticamente la idea de el actor y sus técnicas de preparación, sin que esto suponga un recorrido histórico por las formas a partir de las cuales el actor ha preparado su cuerpo y su voz para la representación, sino más bien tratando de responder a la pregunta de cómo el actor toma la vida y la reordena para volverla arte, encontrando de algún modo una línea de continuidades en la práctica teatral a través de la historia.

Finalmente en esta parte se revela la forma en la que se construye un mundo, es decir un horizonte significativo, por el que transita y habita el actor y sus personajes. De modo que la idea de espectáculo teatral se resuelve desde un punto de vista semiótico, dicho de otra manera el mundo del espectáculo teatral será visto como un mundo creado en el que se articulan varios sistemas significativos que se configuran dentro de un horizonte común. En este punto se vuelve necesario comprender el rol del dramaturgo y del director de escena como individuos que colaboran con el actor en el ejercicio de su práctica artística.

La tercera parte busca mostrar la teatralidad de la vida cotidiana, el ejercicio permanente de la simulación y ritualización de los actos que reproducen a los individuos en la vida cotidiana. Si admitimos que el mundo no es otra cosa que un escenario significativo donde se ejecuta la vida de los individuos y por tanto de las sociedades, entonces las formas de comunicación de los individuos en la vida cotidiana incorporan ese escenario significativo que se expresa a través de diversos sistemas sémicos que actúan simultáneamente. De esta manera el individuo al igual que el actor en el escenario habita un mundo que le es dado y que transforma y crea a la vez y que le sirve como marco expresivo en la comunicación con otros individuos.

Luego de comprender los actos de ritualización de la vida cotidiana, se desarrolla la idea de la simulación como el acto central de generación de cultura por parte de los individuos y por tanto de las sociedades. Los individuos para reproducirse como tales toman los personajes que se les presentan en el mundo significativo y los van reordenando para habitar posteriormente ese mundo. Todos construimos uno o varios personajes que tomamos de la vida y los hacemos transitar por los escenarios del mundo significativo. Vestimos y maquillamos cada vez a nuestro personaje y luego le dotamos de la palabra que le preexiste. La simulación es la cultura, tras la simulación está lo natural, es decir, la nada, puesto que todo lo humano está organizado en el orden simbólico de la cultura.

CAPÍTULO II

Teatro y vida cotidiana: configuración del objeto de estudio

INTRODUCCIÓN

Ha sonado la tercera llamada y la inevitable tensión se deja sentir, la función va a comenzar, unos cuantos espectadores esperan con ansia que el escenario les revele la vida y tras bastidores un grupo de actores piensan que todavía están a tiempo de huir, de abandonar el reto de crear un mundo, pero es demasiado tarde, el escenario se ilumina y ellos están ahí. Así es el persistente teatro que se niega a morir, una irremediable tensión.

Pero, entonces, nos surge una pregunta: ¿De dónde nace esta tensión?, si el teatro se encuentra en el un extremo de la soga, ¿qué es lo que se encuentra del otro extremo? Queda claro que cuando me refiero al teatro, no me estoy refiriendo al texto dramático, ni al edificio donde se representa, ni siquiera al actor o a la escena, tampoco me refiero al público que asiste a la representación, sino a todo aquello junto, el teatro hace que su existencia pierda independencia. El teatro ordena, o mejor, reordena en sí algo que le preexiste, esa puede ser la punta del ovillo que me lleve a dar respuesta a mis interrogantes.

En cierta ocasión, uno de los actores del Grupo de Teatro Contraelviento¹ me cuestionaba a cerca de lo que suponía en última instancia el teatro, su esencia, y concluimos que como todo lo humano, el teatro es una organización de significaciones, un orden de sentidos. Es por eso que me pareció importante comprender al teatro en su íntima capacidad de construir un lenguaje o varios lenguajes, pero cuya existencia común es tan solo posible dentro de él.

El punto de partida es definir al teatro como arte y como hecho social, por tanto significativo, como una expresión de las necesidades de una sociedad y como un producto que se articula en el proceso de circulación y organización del sentido en esa sociedad, de manera que se asuma a la cultura co-

1. El Grupo de Teatro Contraelviento fue fundado en Quito en 1991, su trayectoria ha estado marcada por la necesidad de investigar en el arte del actor, la dramaturgia, la puesta en escena, y de reflexionar sobre el rol, la vigencia, el lenguaje del teatro en la sociedad.

mo la forma en que una sociedad organiza, articula y acciona el horizonte de significaciones que circulan en su interior y que la definen. De esta manera se buscará la articulación entre arte, cultura y sociedad. Así, la crítica teatral incorpora a su construcción analítica el criterio de que el teatro es el arte de representación de la vida de la sociedad.

El problema de este estudio se enmarca dentro de la relación arte, cultura y sociedad. En lo que al teatro se refiere, la preocupación teórica se centra en mirar a éste como un hecho semiológico, significativo, hacer este corte en el conocimiento del teatro no supone anular las otras perspectivas teóricas que se puedan tener, sino por el contrario subordinarlas a la perspectiva semiótica, quiero decir que, por ejemplo, la perspectiva sociológica del hecho teatral, o la perspectiva antropológica del ser humano en estado de representación, el análisis literario o la reflexión estética, etc., se incorporarán a mi estudio como un aporte referencial a la teoría semiológica del arte teatral. Finalmente, es de interés la aplicación de dicha teoría en términos metodológicos, es decir, sin hacer cortes temporales o espaciales, supone una visión teórica del teatro, del arte del actor, del lenguaje teatral y su relación con las formas de comunicación de los individuos particulares en la vida cotidiana.

En cuanto a la concepción metodológica a desarrollarse, el presente estudio abordará una relación dialéctica entre teatro y vida social, por cuanto el teatro surge de una necesidad conflictiva de la sociedad y al mismo tiempo se convierte en una expresión de ésta, es decir, el teatro surge en un momento de ruptura al interior de la comunidad, cuando ésta requiere distanciarse para mirarse a sí misma, al mismo tiempo que produce y organiza un nuevo sentido que la expresa, no resuelve su conflicto sino que retorna a la comunidad y se incorpora a él, en un proceso de rupturas y continuidades que va configurando su particular historia.

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Como hemos visto (en la anterior introducción a la construcción del objeto de estudio), el teatro se articula dentro del proceso de formación cultural de una sociedad como la necesidad que tiene ésta de distanciarse y mirarse a sí misma, pero por otra parte el teatro desarrolla esta capacidad en tanto su condición de arte, en este sentido es el arte que reordena la vida cotidiana y la vida social. De ahí la necesidad de desarrollar el conocimiento de los tres conceptos básicos que se relacionan en el presente estudio. Empezaré definiendo, entonces, a la cultura como el ámbito donde se realiza la sociedad y por tanto es capaz de englobar al arte. Para esto es necesario definir a la cul-

tura en su sentido más amplio, que es el campo semiótico, desde ahí, desde el plano de las significaciones podremos establecer la articulación entre ésta y la sociedad; y posteriormente la articulación de cultura y sociedad con el arte.

Así, se parte tomando a Clifford Geertz,² para quien la utilidad del concepto de cultura es semiótica. El hombre es un animal suspendido en los hilos de significancia que él mismo ha tejido. Esos hilos son la cultura. De este modo, el comportamiento humano es concebido como acción simbólica. Lo simbólico funda lo social. Por lo que podemos afirmar que la cultura es el conjunto jerárquico y organizado de procesos semióticos que configuran un sistema complejo de signos. Este conjunto de sistemas semióticos tiene como condición la selección de un sistema básico de representación de la realidad, configurador de la interpretación, orientador de comportamientos en relación con el conjunto de la práctica social, de acuerdo con fines que tienen que ver con la reproducción de la sociedad dada y, que organiza las formas y criterios valorativos fundamentales de la conciencia social.³

Pero también, la cultura establece valoraciones, delimita lo permitido y lo prohibido como un medio para mantener la cohesión social, dirige las prácticas sociales en su conjunto y la inserción de los individuos en los procesos prácticos concretos. Siendo un sistema semiótico, a través de sus funciones informativa y comunicativa se configura la memoria de la sociedad, que se expresa en un sistema determinado de prohibiciones que cumplen con otra función de la cultura: la dirección del conjunto de la actividad social.⁴ Por otro lado, «el campo simbólico de la cultura se constituye cotidianamente y por lo tanto no es estático. Son los actores sociales quienes lo crean y lo recrean en sus prácticas».⁵ Esto lleva a entender a la cultura como un proceso que se constituye históricamente a través de significaciones compartidas, prácticas y símbolos que configuran el mundo humano, lo que supone, también, una superación de las visiones que petrifican la cultura, que la conciben como un conjunto de rasgos aislados volviéndola ahistórica.⁶

Por otra parte, para entender la relación entre las prácticas y las representaciones colectivas, es muy importante el aporte de Bordieu⁷ con su concepto de hábitus. El hábitus constituye el elemento mediador entre estructuras y prácticas. Es un sistema de principios generadores de formas de pensamien-

2. Cfr. Clifford Geertz, *De interpretation of cultures*, New York, Basic Books Inc., 1973, pp. 5-10.

3. Cfr. Iván Carvajal, *op. cit.*, pp. 134-197.

4. Cfr. *ibíd.*

5. Ana María Larrea, «El Estado y el teatro popular en Quito», tesis de licenciatura en Antropología, Quito, PUCE, 1995, p. 3.

6. Cfr. *ibíd.*, pp. 1-18.

7. Cfr. Pierre Bordieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

to, de formas de percepción y de formas de acción. El hábitus, entonces, enlaza las estructuras con las prácticas; es dinámico, produce estructuras y produce prácticas. Las condiciones sociales de existencia incorporadas en el individuo más el propio recorrido de éste, generan los hábitus. Entonces, producto de la historia, el hábitus produce prácticas individuales y colectivas, produce historia conforme a los principios engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que garantizan la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.⁸ La utilidad de este concepto para mi estudio vuelve necesario, por lo tanto, establecer el significado que determinadas acciones tienen para sus actores, para luego confrontarlas dentro de un análisis contextual en el que estas acciones se nutran de nuevos significados.⁹

Por último, para completar la configuración teórica de cultura, de entre los sistemas de representaciones que rigen prácticas colectivas, existen dos que son de mucho interés para mi estudio y cuyo manejo aparecerá explícito o implícito a lo largo de la tesis y son: ethos y visión del mundo; siguiendo a Clifford Geertz, por ethos se entenderá a los valores morales y estéticos de una cultura dada, la actitud básica hacia sí misma y hacia su mundo; y por visión del mundo a los aspectos esenciales y cognitivos de la misma, la imagen que tiene esa cultura de la realidad, su concepto de naturaleza, de sí misma y de la sociedad.¹⁰

Ahora bien, en cuanto al arte se partirá afirmando que es un hecho social y una manifestación cultural. Sin embargo, existen criterios que sobreevalúan el papel de las artes dentro del proceso cultural, tanto es así, que al hablar de la cultura de una sociedad, hacen referencia, exclusivamente, a su producción artística y filosófica. El concepto de cultura expresado anteriormente rebasa dicha concepción. No obstante, las artes juegan un papel muy importante, aunque no exclusivo, en el estudio de la cultura de una sociedad, ya que el ethos, la visión del mundo y el hábitus se ven reflejados en las creaciones artísticas.¹¹ Con este antecedente iniciaré el análisis del arte desde una reflexión sobre los procesos estéticos en la sociedad, puesto que considero que dichos procesos estéticos configuran a la obra de arte y se constituyen en el vínculo entre el arte, la sociedad y la cultura.

Así, los objetos que manipula el hombre concreto, particular, los rituales que ejecuta, las acciones que realiza, las formas de pensamiento y sentimiento que constituyen su conciencia, no están fijadas de modo implacable.

8. Cfr. *ibíd.*, p. 90.

9. Cfr. Ana María Larrea, *op. cit.*, pp. 6-7.

10. Clifford Geertz, citado por Ana María Larrea, *op. cit.*, p. 10.

11. Cfr. Ana María Larrea, *ibíd.*

Sin embargo existe un ámbito de posibilidades de transformación en que está comprometida la totalidad de los sujetos, ya sea para impulsarlas ya sea para frenarlas. Frente al orden normativo existente es posible introducir la acción crítica, cuestionadora, demoledora, en fin innovadora (el espíritu dionisíaco, si se quiere), cuya tensión final apunta hacia un reordenamiento, hacia una reinstauración de las formas sociales (el espíritu apolíneo, configurador). La tendencia a la innovación constituye el fundamento y la fuente de la que emana el proceso estético. De ahí que el contenido del proceso estético es precisamente la realización de la innovación bajo una forma expresiva que lo manifieste sensiblemente, expresando de esta manera, la tensión existente entre los proyectos que surgen de una necesidad específica y los códigos establecidos en las condiciones y contextos dados.¹²

Dicho de otra forma, el arte se sitúa en el umbral del orden estatuido de significaciones que se articula en una sociedad y produce un reordenamiento del sentido instituido en la misma, de esta manera se da la innovación. El arte es una forma de organización de sentido que surge del reordenamiento de la organización de sentido preexistente en la realidad social. La innovación, por tanto, no se trata de un proyecto que anule o niegue las formas de organización del sentido en una sociedad, por el contrario, las incorpora reordenándolas, es una forma de refundación del orden del sentido en una sociedad. El arte es un proceso que refunda a la sociedad misma de la que surge, actuando en el umbral del orden instituido de sus significaciones. En el umbral actúan la incertidumbre y lo sorprendente, el límite del sentido, es ahí donde el arte revela la vida social. Esto supone, por otro lado, que son erróneas las posturas que sugieren que el arte funda un nuevo orden de sentido, independiente e inconexo en relación a la formación cultural en la cual surge. La innovación modifica «ciertos ámbitos de la compleja realidad dada como contexto de la actividad; introduce en este relativo ámbito una variación de las reglas de organización».¹³

En lo que se refiere a la relación entre arte y sociedad, uno de los principales obstáculos para su estudio «ha sido la concepción del arte como un fenómeno puramente espiritual, que llevó a la presuposición idealista de la existencia de una esencia del arte a la cual solo es posible acceder a través de la intuición metafísica».¹⁴ El arte es concebido como un campo autónomo, indiferente a los condicionamientos sociales. Las obras trascienden los cambios históricos y pueden ser disfrutados con el mismo efecto por hombres de cualquier época, nación o clase social. El público cumple un papel pasivo e irra-

12. Cfr. Iván Carvajal, *op. cit.*, pp. 192-202.

13. *Ibid.*, p. 203.

14. Ana María Larrea, *op. cit.*, p. 18.

cional. El centro del proceso artístico es el creador, cuyos atributos son el genio y la inspiración.¹⁵ Esta concepción evoca una esencia del arte atribuida a una función mental absoluta, trascendente a sus manifestaciones particulares, o a una esencia desligada de toda realidad carnal y transpuesta en el cielo de las ideas puras.¹⁶

Desde esta concepción, el arte se convierte en manifestación privada, con un carácter más figurativo o representativo, antes que significativo.¹⁷ El valor más alto pasa a ser la originalidad. Para el artista, su obra se convierte en un producto cosificado, de manera que se rompe el vínculo entre el individuo con su comunidad y su tiempo. La obra deja de develar la realidad y deviene en un simple ornamento, pasando a formar parte de los fetiches que los individuos reverencian de acuerdo con la moda. De modo que la obra se convierte en el medio de reproducción de una sociedad sin identidad, a la cual le es imposible percibir su destino.¹⁸

La raigambre de la producción artística es, a la vez, el análisis de todos los símbolos sociales que en ella se cristalizan y que ella cristaliza en su cometido. Este arraigo en la experiencia colectiva forma parte de la existencia misma del arte. Una obra artística se sitúa en relación con las intencionalidades de una época, es necesario por tanto definirla en función de las posturas artísticas conscientes o implícitas y en relación con la función que el arte asume dentro de un tipo de sociedad. Para captar la realidad existencial de la obra de arte es necesario partir de la relación constante y variable, según los marcos sociales, entre los conjuntos de las fuerzas comprometidas en la trama de la vida colectiva y la creatividad. Toda creación está relacionada con la libertad colectiva que surge constantemente, que anima a la realidad humana, trastorna a las estructuras y lanza a los grupos humanos a los cambios, y por así decirlo, a la historia.¹⁹

Por otro lado, existe otro límite en el que se puede caer al conceptualizar el arte; y es que, si bien es cierto, que es necesario contextualizar el estudio y tratar de encontrar los condicionamientos sociales en los procesos artísticos, muchos autores marxistas, al emprender esta tarea han caído en el mecanicismo, ya que se concibe al arte como un simple reflejo de las relaciones de producción, como una representación ideológica de los conflictos estructurales. La determinación de la estructura sobre la superestructura es vis-

15. Cfr. Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1988, p. 62.

16. Cfr. Jean Duvignaud, *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1988, p. 11.

17. Cfr. Claude Levi-Strauss y Georges Charvonnier, *Arte, lenguaje y etnología*, México, Siglo XXI, 1975, pp. 50-55.

18. Cfr. Milton Benítez, «Los artistas, intelectuales y el Estado», ponencia en el Seminario Artes y Culturas en el Ecuador, Quito, Fundación Ciencia y Cultura, pp. 5-6.

19. Cfr. Jean Duvignaud, *Sociología del arte*, *op. cit.*, pp. 59-143.

ta como casual, mecánica y unidireccional, cuando en realidad ésta es estructural, reversible y multidireccional.²⁰ Los procesos sociales se realizan como procesos semióticos. En la vida social se instauran sistemas reguladores de la actividad social, códigos en los que están insertas las formas gnoseológicas representativas de lo real, valorativas, normativas de la conducta social. El entretreído de estas formas reguladoras de la actividad es el que determina la reproducción de la forma concreta de relación de cada sociedad con lo natural, esta relación es específica.²¹ El arte no refleja, sino que reordena, crea, revela y se inserta en la realidad social.

El teatro no se escapa a esta relación, por el contrario, al ser un arte en el que el vínculo con el espectador es directo, la expresa más evidente y profundamente que otras artes. El teatro es un arte de representación escénica que se apropia de la realidad, busca penetrarla, comprenderla y reordenarla sobre la base de la transmisión de emociones estéticas, es decir, es un arte enraizado, comprometido con la trama viviente de la experiencia colectiva, que se implanta en la existencia concreta.²² En este contexto teórico se enmarcará, ahora, el estudio del teatro dentro del modelo civilizatorio que conocemos como modernidad.

TEATRO, MODERNIDAD Y VIDA COTIDIANA

No resulta difícil constatar que en casi todas, si no en todas, las culturas el hombre ha producido diversas formas de representación usando su cuerpo en un espacio. Rituales y estéticas, estas formas han devenido ante nuestros ojos como artes de representación escénica. Dentro de éstas, el teatro ha tenido una singular importancia, puesto que, de algún modo, tiene la capacidad de englobar a las demás sin perder su especificidad, lo que le ha dado un desarrollo histórico propio.

El teatro es un arte de representación escénica, es decir que se resuelve a través de las acciones del cuerpo del artista en el espacio escénico. Se diferencia, por un lado, de la fiesta, el carnaval o el ritual sagrado por la ruptura al interior del colectivo social, lo que genera sus dos elementos constitutivos básicos: el actor y el espectador, a quien en determinadas ocasiones llamaré también lector u observador. Por otro lado, el teatro se diferencia de la literatura dramática en la configuración de su lenguaje, pues en el teatro a la

20. Cfr. Néstor García Canclini, *op. cit.*, pp. 36-38.

21. Cfr. Iván Carvajal, *op. cit.*, pp. 128-129.

22. Cfr. Jean Duvignaud, *Sociología del teatro, op. cit.*, pp. 13-43.

palabra se suman el gesto, la acción, la imagen, etc., constituyendo un lenguaje propio. En este sentido el teatro es el arte cuyo lenguaje es el lenguaje de la vida cotidiana poetizado, por tanto en el teatro se crea un mundo organizado de sentido que surge de reordenar el mundo de la vida cotidiana.

Por otro lado, el lenguaje del teatro es el lenguaje de la vida cotidiana, en donde la palabra es tan solo una de sus formas, que no puede existir si no es acompañada de las acciones gestuales, de la imagen, de la armonía, del color, por esto estudiar al teatro no es estudiar literatura dramática, es estudiar la vida misma de una sociedad.

Además, no existe teatro sin una delimitación escénica. 'El cónclave mágico', es decir, el conferir a la acción del mago una credibilidad y una realidad eficaces, se reconstruye, ya que el espectador completa la sugestión propuesta por los actores, proporcionándole un significado, ya sea porque se reconozca en la escenificación, porque reconozca en ella sus propios conflictos, porque se sienta relacionado con ella, porque encuentre allí el complemento de su ser o porque ella represente su existencia antes de vivirla. Los múltiples aspectos de la práctica social del teatro constituyen una totalidad viviente, ya que ponen en juego, en algunos casos, la totalidad de la sociedad y de sus instituciones. «Parece como si la sociedad recurriera al teatro cada vez que quiere afirmar su existencia o realizar un acto decisivo que la consolide».²³ Toda sociedad tiende a exteriorizar los papeles que componen la trama de la vida colectiva. Inversamente, la teatralización de la existencia puede despertar en los grupos humanos sometidos o adormecidos un dinamismo colectivo e individual olvidado. «La representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsiones que animan la vida de los grupos y de las sociedades».²⁴

De ahí la relevancia de estudiar al teatro, de la importancia que tiene su presencia en la sociedad. Al teatro no solo se lo practica o se lo mira, también se lo critica y se lo investiga. Sin embargo, el estudiar al arte teatral conlleva una gran dificultad, la que resulta del hecho de ser un arte efímero, cuya existencia se reduce al tiempo que dure la representación escénica, de manera que la obra de arte no persiste y no se puede acceder a ella cuando el estudioso lo requiere. Este problema se acentúa cuando se pretende estudiar al arte teatral de un momento distante en la historia. De ahí que, se vuelve imprescindible llegar al conocimiento del arte teatral a través de la aproximación que ofrece el comentario del espectador, la opinión del observador del hecho artístico, social y cultural. Otro camino de aproximación al conocimiento del arte teatral de cualquier época es el estudio de la literatura dramática, del tex-

23. Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, op. cit., p. 16.

24. *Ibíd.*, p. 13.

to escrito que se representa en un escenario, este camino es limitado por cuanto a la escritura, en grandes etapas de la historia, solo accedían sectores minoritarios de la sociedad, en tanto que el teatro se expresa como un requerimiento de la sociedad en su conjunto. Se puede decir, por tanto, que el estudio de la literatura dramática solo aproxima al conocimiento de lo que se ha dado en llamar teatro culto.

En lo que se refiere a la noción de vida cotidiana se seguirá la propuesta que hace Agnes Heller, en relación a definirla como el ámbito donde se desarrolla el conjunto de la actividad de los humanos particulares, lo que asegura su reproducción como tales; pero también la vida cotidiana al expresar la reproducción de los individuos particulares se convierte en un momento de la reproducción de la sociedad, por tanto, la vida cotidiana de los hombres particulares nos da, en términos muy generales, una perspectiva de la reproducción de la sociedad respectiva.²⁵

Queda claro que cada individuo particular desarrolla durante su vida una serie de actividades que tan solo en pocas ocasiones se relacionan con las de otro individuo particular, como por ejemplo alimentarse o vestirse, pero aún en estos casos cada uno lo hará de forma y cantidad distintas. Esto nos habla a las claras de la complejidad del concepto de vida cotidiana, sin embargo, siendo nuestro interés semiótico, veremos en las actividades del individuo particular solo su valor expresivo-significativo, aunque sabemos que el individuo particular las desarrolla con una intención de objetivación-reproducción.

Por otra parte, es necesario desvirtuar las posturas deterministas que sugieren que la vida de los hombres particulares es tan solo la expresión particular del contexto histórico-social al que pertenecen, si no por el contrario es, también, la vida cotidiana la que da una medida del momento histórico-social en un permanente movimiento de acción y reacción. Por último, hay que separar la noción de rutinario de la de cotidiano, esto porque en algunos casos la confusión de ambos términos puede llevar a reducciones que compliquen la explicación de algunos fenómenos. La vida rutinaria de los individuos supone una generalización de las actividades que éstos realizan de manera recurrente y es un momento de la vida cotidiana.

Finalmente, en cuanto a vida cotidiana es importante mencionar que los procesos estéticos que es capaz de desarrollar el individuo particular, en la medida de ser parte de sus potencialidades y de su existencia concreta, se originan en el mundo de la vida cotidiana, puesto que ésta «enmarca la totalidad

25. Cfr. Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, trad. J. F. Yvars y E. Pérez Nadal, Barcelona, Península, 1994, pp. 19-20.

de las acciones, de las concepciones, de las valoraciones, de las emociones del individuo particular».²⁶

Ahora bien, si se hace un estudio diacrónico del teatro, tanto su concepto, como su función, como sus formas serán distintos de un momento a otro de la historia de la cultura. Por otra parte, en el presente estudio el interés es el de vincular al teatro con un momento preciso de dicha historia, que es la llamada modernidad. Finalmente, este interés surge de comprender las formas de desarrollo que ha tenido dicha modernidad en una sociedad como la nuestra, para de esta forma comprender lo que muchos autores plantean como la crisis y agotamiento actual de la modernidad.

La teoría y el pensamiento crítico se encuentran debatiendo en la actualidad dicho agotamiento de la modernidad. «Para los países latinoamericanos la actual problematización de la modernidad es de la más alta importancia dada la centralidad que ha tenido desde el s. XVIII el proyecto de racionalización iluminista».²⁷ Esto quiere decir que, comprender a la modernidad como un proceso que pasa de ser «una modalidad de la civilización humana, por la que ésta optó en un momento de su historia...a ser parte de su esencia»,²⁸ supone comprender nuestro modo de vida.

Ahora bien, es muy común encontrar, cuando se define teóricamente a la modernidad, la idea de que modernidad supone la formación cultural que se desarrolla en relación al modo de producción capitalista. Esto tiene que ver con el hecho de que, a partir de 1989 y el derrumbe del llamado socialismo real, es el modo de producción capitalista el que establece el referente del modelo civilizatorio en el mundo entero.²⁹ Sin embargo el modelo capitalista, aunque triunfante en nuestros días, no es el único que ha constituido a la modernidad, como tampoco el modo de producción en una sociedad es el único elemento que determina su modernidad. Es un hecho innegable que esta forma de modernidad establecida no supone una forma absoluta ni uniforme, de la misma manera que es innegable que la modernidad no es una realidad monolítica, sino que está «compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma, versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente».³⁰

26. Iván Carvajal, *op. cit.*, p. 190.

27. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994, p. 163.

28. Bolívar Echeverría, «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría, *ibíd.*, p. 15.

29. Cfr. *ibíd.*, pp. 14-17.

30. *Ibíd.*, p. 17.

Para Octavio Paz son dos los elementos constitutivos de la modernidad desde sus comienzos: «la visión del tiempo como progresión lineal y progresiva orientada hacia un futuro cada vez mejor y la noción del cambio como la forma privilegiada de la sucesión temporal».³¹ La idea de lo nuevo que se funda como superación y ruptura con el pasado inmediato tiene una íntima relación con el pensamiento crítico, éste es entonces otro fundamento de la modernidad, «la crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento»,³² los conceptos fundamentales en la modernidad –progreso, evolución, desarrollo, revolución, democracia, libertad, ciencia, técnica– nacieron del pensamiento crítico, la modernidad se identificó con el cambio, el cambio surge del pensamiento crítico, es su instrumento, y finalmente cambio y crítica se constituyen al rededor del progreso.

Si relacionamos esta perspectiva de la modernidad con aquello que mencionamos anteriormente cuando nos referíamos al arte y su función renovadora y cuestionadora de lo instituido, entonces, nos vemos en la necesidad de admitir que una de las vertientes de las que se nutre el pensamiento moderno es la función social del arte. Esto nos lleva a pensar que la modernidad no surge en un momento determinado de la historia de la humanidad, sino que se va gestando en medio de las crisis de etapas anteriores y se nutre de las formas que dan cuenta de esas crisis. Este podría ser el caso del arte que nace en la antigüedad pero que se puede convertir en un importante antecedente de la modernidad. Es necesario aclarar que el orden instituido al que pone en crisis el arte no es un orden político sino un orden de sentido.

Por otro lado, en cuanto al saber científico, la ciencia que puede considerarse moderna es aquella que debe legitimar sus reglas de juego y mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, es decir, recurre a grandes relatos para legitimarse, de esta manera un elemento constitutivo del saber moderno sería la razón analítica, es decir, la posibilidad de construir sistemas únicos a los que cada pensamiento pueda referirse para poder tener credibilidad y de esta forma administrar las pruebas de dicha credibilidad. Desde esta perspectiva la razón moderna construye relatos que suponen a la sociedad como una totalidad unida, como una unicidad. El saber moderno se basa en oposiciones. Por ‘saber’ se entiende las competencias que exceden la determinación y la aplicación de un único criterio de verdad. «El consenso que permite circunscribir tal saber y diferenciar al que sabe del que no sabe ... es

31. Octavio Paz, *La otra voz*, Caracas, Seix Barral, 1990, p. 6.

32. *Ibíd.*, p. 32.

lo que constituye la cultura de un pueblo».³³ En la formulación del saber tradicional, se observa una preminencia de la forma narrativa (el relato).³⁴

En primer lugar, los relatos populares o bien legitiman las instituciones sociales o representan modelos positivos o negativos de integración en las instituciones establecidas, en consecuencia, estos relatos permiten definir los criterios de competencia de la sociedad y valorar las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos. En segundo lugar, la forma narrativa admite una pluralidad de juegos de lenguaje. En tercer lugar, su narración obedece a menudo a reglas fijadas por la pragmática, es decir, está determinado lo que hay que decir para ser escuchado, y lo que hay que escuchar para poder hablar, y lo que hay que jugar para poder ser el objeto de un relato. El relato transmite el conjunto de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social. El cuarto aspecto del saber narrativo es su incidencia sobre el tiempo. Una colectividad que hace del relato la forma clave de la competencia no tiene necesidad, en contra de lo que se pudiera esperar, de apoyarse en su pasado. Encuentra la materia de su lazo social, no solo en la significación de los relatos que cuenta, sino también en el acto de contarlos. La referencia de los relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado, y en realidad siempre es contemporánea a este acto. Esto significa hablar de la historia como un valor unitario, historia única, no hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, siendo, entonces, necesario pensar el que haya un punto de vista supremo, capaz de unificar a los otros.³⁵

Por otra parte, la idea de la razón analítica supone desde la perspectiva moderna una superación del mito, una disputa entre el racionalismo y el irracionalismo, la teoría moderna del mito se ha formulado siempre en el horizonte de una concepción metafísica, evolutiva de la historia, considerándola como una forma de saber no actual, saber más primitivo, y, en cualquier caso caracterizado como un saber menor, de menos eficacia y menos objetividad que el saber científico. Esto da cuenta de actitudes características de la situación cultural moderna. El mito no solo es una fase primitiva y superada de nuestra historia cultural, sino que incluso es una forma de saber más auténtica no devastada por el fanatismo puramente cuantitativo, ni por la mentalidad objetiva propia de la ciencia y la tecnología. Aquí se espera, de un renovado contacto con el mito, una vía de escape a las deformaciones y contradicciones de la civilización científico tecnológica. Por otra parte, los principios y axiomas que definen la racionalidad, los principios de eticidad y verdad, y todo aquello que pertenece al género que hace posible la experiencia de una deter-

33. Jean Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 45.

34. Cfr. *ibíd.*, pp. 43-50.

35. Cfr. *ibíd.*

minada humanidad histórica y de una cultura, no son objeto de saber racional o de demostración, ya que de ellos depende cualquier posibilidad de demostración. Finalmente, se designa al mito como narración. Esta comprensión distingue al mito del saber científico no por una simple inversión, sino a partir de un rasgo específico y positivo que le es propio: la estructura narrativa. Es decir, considera al mito como una estructura narrativa, como una forma de pensamiento más adecuada a ciertos ámbitos de la experiencia, sin que ello cuestione los ámbitos que la ciencia positiva enfrenta en la experiencia. A todos estos problemas daba respuesta la metafísica de la historia de tipo idealista o positivista, concibiendo la historia como único proceso de emancipación de la razón que, no obstante, ha sobrepasado lo que el idealismo y el positivismo esperaban, la liberación de la razón de las sombras del saber mítico.

En lo que respecta al arte, tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de la edad moderna, es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el sentido del ser característico de nuestra época, se anuncien y anticipen de manera particularmente evidente en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención, si se quiere entender, no solo lo que sucede con el arte, sino más en general lo que sucede con el ser en la existencia de la modernidad. Para desarrollar las premisas de modo adecuado se puede partir de una analogía a primera vista paradójica, a la que no se ha prestado todavía la debida atención. En Heidegger, su noción central de la obra de arte como «puesta en obra de la verdad», que se realiza en el conflicto entre las dos dimensiones constitutivas de la obra: la exposición del mundo y la producción de la tierra.

La experiencia de la angustia es una experiencia de desarraigo, esta experiencia de la angustia se capta si se piensa que la obra de arte no se deja trasladar a un orden de significados preestablecidos, al menos en el sentido que no es deducible de ellos como consecuencia lógica; también en el de que no viene a colocarse simplemente en el interior del mundo tal como es, si no buscando dejar sobre él una nueva forma de dotarle de luz. Resulta hoy, muy poco frecuente que el discurso crítico sobre las artes se plantee, todavía de manera explícita, el problema del significado general del arte, junto al del significado y valor de la obra. La cultura de masas en modo alguno ha nivelado la experiencia estética viniendo a homologar todo lo bello a los valores de esa comunidad, en este caso la sociedad burguesa europea, que se sentía portadora de lo humano; por el contrario ha evidenciado de manera explosiva la multiplicidad de los «bellos», dando la palabra no solo a otras culturas, sino incluso subsistemas internos de la propia cultura occidental y moderna de la que parte. En Heidegger, la capacidad de la obra de arte para hacer mundo, se piensa siempre en plural, y por lo tanto no es un sentido utópico sino heterotópico. El paso de la utopía a la heterotopía comporta un aspecto perceptible

de modo inmediato la liberación de lo ornamental, y como significado ontológico, el aligerarse del ser. El descubrimiento del carácter de ornamento de lo estético, de la esencia ornamental de lo bello, es el sentido mismo de la heterotopía de la experiencia estética y experiencia del arte. El ser no es sino que acaece, según Heidegger, solo en estas condiciones la experiencia estética como heterotopía, como multiplicación de la ornamentación, desfundamento del mundo, tanto en su situación sobre un transfondo, como en el sentido de una desautorización global propia, adquiere significado y sentido, y puede convertirse en el tema de una reflexión teórica radical.

Como se puede ver son algunos los elementos a partir de los cuales podemos referirnos a la modernidad aparte del desarrollo del modo de producción capitalista, fundamentalmente, el pensamiento crítico y la razón analítica; la construcción lineal de la idea de historia, la idea de trascendencia y teleológica de la condición humana, la construcción de unicidad en el ámbito de lo social y su distanciamiento del ámbito de lo natural. Desde esta perspectiva el teatro es un arte que se convierte en un antecedente, en sí, de la modernidad, en tanto expresa una necesidad crítica de la sociedad de mirarse a sí misma, y por tanto se inserta con facilidad en el modelo civilizatorio moderno hasta convertirse en un elemento imprescindible en su desarrollo, al punto que la crisis del teatro está íntimamente relacionada con la crisis de la modernidad, de la que los teóricos afirman se viene expresando desde principios de este siglo.

CAPÍTULO III

El arte del actor: el mundo del actor, el mundo escénico y el lenguaje teatral

INTRODUCCIÓN

Es una mañana lluviosa y hace frío, en realidad en Quito casi siempre llueve y hace frío, uno a uno van llegando los actores al local de ensayo, no lo dicen pero sus rostros delatan sus vidas. Con seguridad tras cada gesto con el que se van aproximando podríamos encontrar una ruptura de amor, una casa que insiste con los tres meses de renta atrasados, un hermoso bebé que acaba de llegar, una incomprensible soledad, una nueva guerra que se desata en Europa, un paquete de medidas económicas que decreta el gobierno. Sin embargo todos llegan al mismo sitio a desarrollar un proceso que se inicia con un entrenamiento físico. Será posible, acaso, que en algún momento sus vidas queden de lado, como quien se quita un abrigo antes de entrar el escenario; o, por el contrario, el escenario se convierte en un impresionante laboratorio donde todos esos elementos vitales van juntándose, mezclándose, decantándose para dar como resultado un espectáculo teatral. En el presente capítulo voy hacer una reflexión sobre este conflicto, centrándome en la vida del actor, su mundo dentro y fuera del escenario.

Las experiencias de la vida del actor y su relación con el mundo se le presentan como un orden de significaciones, aún sus sensaciones o su carga de valores pertenecen a un orden significativo, eso le convierte en un individuo perteneciente a una comunidad cultural. Aunque las experiencias o relaciones aparecieran caóticas, azarosas o desordenadas el ejercicio de la vida cotidiana del individuo particular en su reproducción como tal, produce un orden en el plano del sentido. Es, por tanto, en el plano del sentido y de su movimiento del mundo del actor al mundo escénico en el que se centra este estudio.

El actor no solo construye un personaje en el escenario y lo representa, sino que, más bien, eso es el resultado de realizar acciones, producir gestos, provocar y responder relaciones, ocupar y crear un espacio, usar objetos, imaginar, sentir, recordar, pero sobre todo vivir un mundo cuyos límites aparentes se encuentran circunscritos al espacio escénico, donde todo, al igual que en la vida, se le presenta como un orden de significaciones, de modo que

el espectador, en última instancia, está siendo partícipe de una experiencia que se le presenta, también, como un orden de significaciones.

De ahí se puede concluir que todo el trabajo del actor es a fin de cuentas expresivo y es al rededor de esa necesidad de expresar que se produce su preparación y el proceso de construcción de lo que he dado en llamar mundo escénico y finalmente el espectáculo teatral. La expresión es el fin último del teatro más allá de la voluntad de quienes lo realizan.

LA EXPRESIVIDAD

Como se ha dicho el actor se expresa en el escenario, esto quiere decir que tiene vida y voluntad en el escenario. Este es un primer elemento de importancia: el actor está vivo en el escenario, es decir, no deja de ser un individuo particular que se reproduce a sí mismo, y pertenece a un mundo que le preexiste y que se le presenta como un horizonte de sentido. De esta manera el escenario es un mundo sorprendente y revelador donde, de un modo particular, el actor se realiza como individuo.

Sin embargo, el actor vivo se encuentra en un estado particular de su vida cuando se encuentra en el escenario, a éste lo llamaremos como lo hace Eugenio Barba cuando se refiere al actor como a un ser humano en estado de representación.¹ Si, como he dicho anteriormente, el arte se ubica en el límite del mundo, del orden de significaciones, entonces, el actor en estado de representación se encuentra en el límite de su propia vida, en el límite de las actividades que realiza para reproducirse a sí mismo, en el límite de su vida cotidiana.

Pero este límite es un límite semiótico, por tanto, de alguna manera, el actor pervierte el sentido de su propia vida para colocarse en el estado de representación referido anteriormente. Esto supone que, en primer término, el

1. Eugenio Barba es uno de los más importantes innovadores del teatro actual. Junto con Nicola Savarese desarrollan un tratado en el que fundan un nuevo conocimiento, el de la «Antropología teatral», diferenciándola de lo que pueda ser el estudio que desarrolla la Antropología Cultural o la Etnología a cerca del teatro, en el hecho de que el objeto de estudio de la Antropología Teatral es el ser humano en estado de representación. Es fundador de la International School of Theatre Anthropology ISTA. Referencias a esta propuesta teórica innovadora del teatro podemos encontrar en:
Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, trad. Yalma Hail Porras y Bruno Bert, México, ISTA-Escenología, 1990.
Eugenio Barba, *La canoa de papel*, trad. Rina Skeel, México, Gaceta, 1992.
Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, trad. Toni Cots, México, Gaceta, 1986.

actor reordena las significaciones que organizan su vida cotidiana, dicho de otra manera, mira su propia vida desde otro punto de vista.

En definitiva, el actor expone su propia vida pero reordenada, eso le permite ser y no ser en el escenario, siendo desde esa paradoja desde donde se expresa, y es entonces que se puede comprender en el teatro esa relación mágica con la realidad de la que habla Antonin Artaud en el primer manifiesto del teatro de la crueldad.² En la que de alguna forma se sugiere que el teatro se revela en relación a la cultura y por tanto las cosas son, en el teatro, más reales que en la realidad.

Ahora bien, el actor se expone en el escenario, expone su vida reordenada a través de su cuerpo, que es entonces su vehículo expresivo. El cuerpo del actor en el escenario es el que expresa su estado de representación, por lo tanto el trabajo del actor en un primer momento para asegurar su expresividad dentro del mundo escénico es un trabajo con su propio cuerpo y los recursos expresivos de ese cuerpo.

El cuerpo del actor y todas sus posibilidades expresivas deben, entonces, ser entrenadas para habitar el mundo escénico de modo que sea coherente con el reordenamiento significativo respecto del mundo de la vida cotidiana. Por lo tanto el cuerpo del actor en el escenario responde de otra forma a los estímulos y relaciones; nuevamente, el cuerpo del actor es y no es otro cuerpo dentro del mundo escénico. Sin embargo, el cuerpo entrenado del actor es un cuerpo que se revela contra los esquemas dentro de los que habita en el mundo de la cultura y la vida cotidiana. Reordenarse implica, entonces, un limpiarse de esquemas, un encuentro con un estado más bien primitivo, arquetípico y libre del cuerpo.

El proceso de entrenamiento del cuerpo del actor supone prepararlo para habitar el mundo escénico. La preocupación por el entrenamiento corporal del actor se desarrolla a partir de comprender que el arte teatral es el arte del actor y la encontramos desde Stanislavski,³ a quien podríamos reconocer

2. Antonin Artaud es otro de los grandes innovadores teatrales del siglo veinte, influencia notablemente en el pensamiento de los directores, actores y dramaturgos posteriores a él, sobre todo en lo que se refiere al cuerpo y la vida del actor en el escenario. La propuesta que contiene el manifiesto del Teatro de la Crueldad se puede encontrar recopilada en: Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1996, pp. 101-147.
3. Konstantín Stanislavski puede considerarse como el primer gran innovador del arte teatral en el siglo veinte y el fundador del arte del actor como teoría y como técnica. Entre los textos de su extensa producción se pueden citar dos que aportan sensiblemente al tema del cuerpo del actor y el arte del actor: Konstantín Stanislavski, *Mi vida en el arte*, trad. Porfirio Miranda, La Habana, Arte y Literatura, 1985.

el hecho de ser el fundador del arte del actor, y ha sido profundizada, cuestionada, desarrollada por todos los más importantes innovadores y maestros del arte teatral de este siglo.

En conclusión, es el cuerpo vivo del actor en un estado particular de su cotidianidad que pervierte la misma, que se ha denominado estado de representación, estado al que el cuerpo del actor debe llegar luego de un proceso de entrenamiento, el que expresa en el escenario, y que se reconoce a partir de recuperar una forma primitiva, ausente de esquemas expresivos. Entonces, entrenar al cuerpo no supone estrictamente dotarle de ciertas habilidades, si no por el contrario, despojarle de costras en la expresión, liberarlo y ponerlo en alerta para accionar dentro del mundo escénico.

EL CUERPO ALERTA

El individuo particular enfrenta el mundo que le preexiste de modo que puede habitarlo, responde a los estímulos y relaciones, se adapta y transforma el mundo. Las actividades que realiza y que van constituyendo su vida cotidiana las desarrolla con un cuerpo perfectamente adaptado al mundo que le rodea, aún cuando el cuerpo del individuo particular exprese alguna discapacidad, la posibilidad de que éste se reproduzca como individuo, es decir, que siga vivo supone que su cuerpo tenga posibilidad de expresar.

En el caso del actor su cuerpo se presenta ante sí mismo como un misterio, en la medida de que el cuerpo adaptado para su cotidianidad se transforma para habitar el mundo escénico. En el mundo de la vida cotidiana el cuerpo del individuo particular responde al horizonte de significaciones dentro de las cuales se puede expresar, está culturalmente adaptado. Sin embargo, el proceso de adaptación al mundo le es complejo, requiere asumir su ubicación dentro de ese mundo, de las distintas situaciones, distintos espacios significativos, al mismo tiempo que aceptar que su accionar sobre el mundo, lo transforma.

En el mundo de la vida cotidiana el cuerpo del individuo particular se mantiene alerta cuando enfrenta una situación o un espacio que le son nuevos o desconocidos, incorpora la experiencia de lo vivido hasta adaptarse a la nueva situación. El cuerpo de los niños se encuentra permanentemente enfrentado a situaciones que le son extraordinarias, es por eso que el cuerpo infantil es el mejor ejemplo del cuerpo en alerta, sin embargo conforme se va produ-

ciendo la adaptación al mundo, las situaciones extraordinarias disminuyen y por tanto disminuyen las posibilidades de vivir la experiencia del cuerpo en alerta. El cuerpo adaptado es parte, entonces, del orden significativo que organiza el mundo de la vida cotidiana, pero es en las situaciones extraordinarias cuando el cuerpo es retado a modificar sus posibilidades expresivas y a estar alerta para responder a esas relaciones no comunes.

El mundo escénico siempre se le presenta al actor como un mundo extraordinario, es por eso que una condición fundamental para el actor es mantener el cuerpo alerta condición que le permite habitar el mundo mágico del que habla Artaud. En estas condiciones el entrenamiento del actor para preparar su cuerpo tendrá como objetivo conseguir el mantenerlo permanentemente alerta. Esto nos permite entender que el actor en estado de representación se encuentra enfrentado a multiplicar sus posibilidades expresivas, en la medida de que tiene que responder a estímulos y relaciones que no los tiene previstos y a los que no se encuentra adaptado, dicho de otra manera, en la medida de que su propio mundo cotidiano se le presenta reordenado, entonces su cuerpo debe estar preparado para habitar ese nuevo orden.

En estas circunstancias, el cuerpo del actor no debe, tan solo, desarrollar ciertas habilidades y capacidades expresivas, sino que, sobre todo, debe intentar despojarse de los elementos expresivos que dan cuenta de su adaptación a su mundo cotidiano para enfrentar con libertad su creación artística. Es el proceso negativo al que se refiere Jerzy Grotowski,⁴ cuando sugiere que el actor en su proceso de entrenamiento debe despojarse de todos los recursos expresivos cotidianos que él considera bloquean el potencial expresivo del cuerpo, debido a que solo reflejan adaptaciones culturales a un orden expresivo que, como tal, reprime las posibilidades de expresión que posee el cuerpo humano.

El cuerpo alerta, entonces, es un cuerpo que se encuentra en el umbral expresivo del orden cotidiano y que, por tanto, puede multiplicarse y responder a los estímulos y relaciones del orden escénico. Hay directores como Meyerhold⁵ que, incluso, sugieren que el cuerpo del actor requiere de una preparación bio-mecánica particular.

4. Jerzy Grotowski es otro gran maestro del teatro de la segunda mitad del siglo veinte, maestro de Eugenio Barba, funda en la ciudad de Opole, Polonia, el Laboratorio Teatral, a partir del cual desarrolla en conjunto con sus actores su teoría del «Teatro Pobre», posteriormente Grotowski se instala en Italia y continúa con sus propuestas renovadoras. Como referencia del método negativo se puede citar un texto recopilado por Barba, sobre textos y entrevistas con Grotowski:
Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1986.
5. Vsevolod Meyerhold, director ruso de la primera mitad del siglo veinte, es otro de los importantes renovadores de la escena actual, sus propuestas que aparecen a manera de charlas y

MEMORIA, SENSIBILIDAD, IMAGINACIÓN

Como se puede ver, el momento expresivo del actor es un momento frágil. Es como si el actor se ubicara al borde de un abismo significativo donde experimenta el vértigo de la posible ausencia de sentido, sin embargo, esa sensación de ingresar a un mundo que se encuentra tras una espesa niebla, el actor no la enfrenta anulándose a sí mismo, ni siquiera negándose, atraviesa la niebla cargado de su vida, de las experiencias, estímulos y relaciones que van configurando su vida cotidiana.

La sensación de desnudez que experimenta el actor cuando transita ese borde del abismo que separa el mundo de su vida del mundo escénico se debe a la conciencia que éste tiene de que, de todas maneras, debe exponerse. El actor en el mundo escénico expone su vida, aunque perversa el orden con que se le presenta su propia vida ante sí mismo, es su vida reordenada la que se expresa en el escenario. Por tanto, la vida se le aparece como el orden significativo con el que organiza experiencias, estímulos, relaciones, saberes, deseos, valores, la comprensión de su ubicación en el mundo, etc. el que se convierte en el material esencial con el que crea.

Entonces, contrario a lo que se pueda pensar el actor no se despoja de su vida en el momento creativo, sino que la lleva consigo, de manera que de una función a otra, el actor incorpora a su experiencia creativa lo vivido en la función anterior. Esto nos lleva a concluir que el teatro es un arte vivo y en movimiento permanente, y aunque en apariencia una obra permanece idéntica de una función a otra, en el orden de la vida del mundo escénico del actor, cada función supone vivir ese mundo por primera vez, en otras palabras, el actor no se copia ni se repite a sí mismo, sino que está permanentemente creando, mantiene su cuerpo alerta y el estado de representación cada vez, y el mundo escénico se le presenta incierto y sorprendente siempre.

El vínculo con el que el actor relaciona el mundo de su vida cotidiana con el mundo escénico es básicamente su memoria. Es en el ámbito de la memoria donde el actor organiza las significaciones de su vida cotidiana, y es por tanto en el ámbito de la memoria donde se encuentra el material vivido que se reorganizará en el mundo mágico del escenario. El actor trabaja con la memoria para reorganizar el sentido de su vida, volverlo estético y convertirlo en material creativo para el teatro.

discursos dictados en distintos ámbitos académicos y artísticos podemos encontrar en dos de los libros en los que se lo recopila:

Vsevolod Meyerhold, *Teoría Teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.

Vsevolod Meyerhold, *El teatro teatral*, La Habana, Arte y Literatura, 1988.

En este punto es necesario aclarar que cuando me refiero a memoria no lo hago pensando exclusivamente en la capacidad de recordar un aspecto de lo vivido que tienen los individuos particulares, sino que, en el ámbito de la memoria se organizan todos los órdenes significativos, valoraciones, sensaciones, que se acumulan en el transcurso de la vida cotidiana. En el ámbito de la memoria no están tan solo los recuerdos conscientes, aislados de momentos vividos, se encuentra el *ethos*, la cosmovisión, las jerarquizaciones significativas culturales e ideológicas, en un orden que asegura una ubicación del individuo en el mundo.

En la memoria, entonces, se encuentran todas las formas de representación y valoración que se hace el actor como individuo particular de su mundo. Por lo tanto, el reordenamiento creativo que produce el actor de su vida cotidiana para habitar el mundo escénico requiere en primera instancia de un trabajo sobre las formas imaginarias y sensoriales que ocupan el ámbito de su memoria. Esta percepción volvemos a encontrarla en las reflexiones que sobre el arte del actor se hacen los grandes innovadores del arte teatral en siglo veinte desde Stanislavski hasta nuestros días.

En todo caso, el trabajo del actor con su memoria creativa, es un trabajo perverso, en el sentido de que el actor se inserta en el orden de las significaciones con que se le presenta su mundo de la vida para transformarlas y trasladarlas a un nuevo orden significativo en el mundo escénico. Ahora bien, el ejercicio creativo con la memoria el actor lo desarrolla a través del imaginario y la sensibilidad corporal, que es como ésta se le presenta, es decir, la memoria viene a ser un orden semiótico que se expresa a través del imaginario con el que la vida se representa mentalmente, al tiempo que las experiencias de la vida del actor se acumulan de forma sensible en su cuerpo.

Son, por lo tanto, la sensibilidad y la imaginación el puente por el cual transita el actor del mundo de la vida cotidiana al mundo escénico. Es a través de la sensibilidad y la imaginación que se reordena la vida y se crea la nueva vida dentro del mundo escénico. Concluyendo, el actor por medio de un trabajo sobre su memoria, y, a través de la imaginación y la sensibilidad pervierte y reordena el mundo de su vida cotidiana, con esto, sumado al entrenamiento del cuerpo que le permite mantenerlo alerta, consigue entrar en un estado particular de su vida, un estado de representación, con el cual habita y se expresa en el mundo mágico escénico.

EL MUNDO ESCÉNICO

Como se había expresado anteriormente en el presente trabajo, se entiende mundo como un horizonte de sentido, un orden significativo que articula la vida de los individuos particulares que lo habitan. En este sentido, el espectáculo teatral se organiza como un mundo en sí mismo, como un horizonte de significaciones que tienen un orden particular que articula la vida que se desarrolla en su interior.

Ahora bien, el mundo escénico en tanto un orden de sentido en sí, también se ubica en el límite del orden del mundo de la vida social. Esta aseveración es coherente con el hecho de haber admitido que la vida cotidiana es un momento de la vida social y por lo tanto, si el actor, en el momento creativo, se ubica en el límite de su propia vida, entonces el mundo que habita en ese momento es un mundo que se ubica en el límite del mundo que articula su vida.

El mundo escénico, entonces, pervierte el orden de significaciones que se organizan en el mundo de la vida social, podemos decir que el mundo escénico es el mundo de la vida social poetizado. Al tratarse del ámbito donde se articula el orden teatral, el mundo escénico supone la organización de un espacio y un tiempo significativos en sí. Se puede decir que el teatro revela, en sus elementos ocultos por la cultura, a la vida, al pervertir el orden que la organiza a través de la creación de un tiempo y un espacio particulares. De esta manera se produce el distanciamiento que la vida social requiere hacer respecto de sí misma para mirarse, lo que supone la esencia del hecho teatral.

El mundo escénico, he dicho, es un orden de significaciones, por lo tanto los elementos que lo van constituyendo se presentan como sistemas de signos que se articulan de forma dependiente con un valor particular, cuya existencia es posible tan solo en el escenario. Queda claro que el actor no solo habita el mundo escénico sino que es parte de él, en la medida de que el cuerpo del actor en estado de representación tiene valor significativo, se expresa y se convierte en un signo más del orden escénico.

Por otro lado, si bien existen directores como Grotowski⁶ que sugieren que todo en el mundo escénico es prescindible exceptuando el cuerpo del actor, queda claro que el mundo escénico demanda de un espacio y un tiempo que deben ser habitados por el personaje creado por el actor. Por lo tanto, todos los sistemas sgnicos que se organizan en el mundo escénico dejan de tener una existencia y un valor significativo independiente. De esta forma, ya

6. Cfr. Jerzy Grotowski, *op. cit.*

sea la palabra que surge del texto dramático, como las imágenes que sugieren los objetos que están en la escena, como el color, como la melodía, como el maquillaje o el vestuario que usan los actores, todos los elementos que ocupan el espacio y el tiempo escénicos tienen una existencia significativa dependiente.

Cada objeto, cada palabra, cada acción del actor en el escenario configuran al mundo escénico y por lo tanto no tienen una existencia en sí, sino que su valor significativo está en interdependencia, incluso el actor no puede expresarse aislado de los demás elementos que pueblan el mundo escénico. Todo en el escenario significa, pero nada significa por sí mismo, el mundo del teatro se configura como un discurso significativo único, como una totalidad de sentido.

De esta manera, el mundo escénico revela la vida pervirtiéndola, y siendo un mundo que le es dado al actor, es un mundo que le sorprende siempre. Ahí radica el ejercicio de la simulación, vivir una vida y habitar un mundo que, aunque los conoce, le sorprenden cada vez como si no los conociera, detrás de la simulación en el actor está su propia vida, detrás de la simulación en el mundo escénico está el mundo de la vida cotidiana. De esta forma el espectador que concluye la organización del sentido en el mundo escénico, asiste a un espectáculo teatral que le presenta la vida social poetizada. Tras lo que el espectador observa está el mundo al que él mismo pertenece. Al concluir la organización del sentido del mundo escénico por parte del espectador, se está reorganizando la vida misma, por eso el teatro es imprescindible.

SEMIÓTICA DEL MUNDO ESCÉNICO

Si bien el presente trabajo no es un tratado de semiótica del teatro, a modo de conclusión del presente capítulo es necesario organizar un corpus conceptual que permita comprender los distintos sistemas de signos que actúan al interior del mundo escénico, de la misma manera que comprender como se articula el lenguaje en el teatro, el orden expresivo y significativo.

En primer lugar es necesario insistir en que el hecho de que confundir teatro con texto dramático resulta reductor, lo mismo que creer que teatro es la representación de un texto dramático, lo que supone una contradicción dialéctica entre texto y representación, no significa que se produzca un rechazo implícito al texto o pretender la anulación del mismo dentro del discurso teatral. No existe tal rechazo al texto, simplemente es importante comprender que el texto es uno de varios sistemas de signos que actúan al interior del discurso teatral, y por lo tanto pierde su independencia y su valor significativo

en sí. Sin embargo, cuando el texto dramático actúa fuera del discurso del mundo escénico, es decir, cuando se desarrolla en el ámbito de la literatura, perfectamente tiene un valor significativo en sí mismo.

Por eso, en cuanto al texto dramático y su relación con la escena surgen algunas confusiones y contradicciones que han sido puestas en debate. Esta reflexión la profundiza acertadamente Anne Ubersfeld.⁷ Lo importante es comprender que, si bien, el texto puede preceder o no a la voz del actor en escenario, lo que si acontece siempre es que el texto acompaña a la representación, es parte de ella y su valor significativo es dependiente de los otros sistemas sémicos que actúan en el mundo escénico.

Con este antecedente, voy a intentar deconstruir el discurso teatral en sus elementos sémicos, siguiendo para ello la propuesta de Tadeusz Kowzan⁸ respecto a la organización significativa en el teatro. En primer lugar, es necesario mencionar que la idea de signo si bien se viene desarrollando desde la Grecia antigua, es tan solo a partir de Ferdinand de Saussure,⁹ en el siglo veinte, que se produce la posibilidad de construir un objeto teórico cuyo elemento conceptual básico es el signo, me refiero al lenguaje. Por lo tanto, la idea de ver en la obra de arte un hecho semiológico es más reciente aún y dentro de este proceso teórico el estudio semiológico del teatro es relativamente una preocupación actual.

«Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad».¹⁰ En la representación teatral todo es un signo, todo es expresivo, todo tiene significación. Entonces, así como en la vida no basta que un individuo pronuncie las palabras «te amo», para que su sentido esté agotado, puesto que la entonación, el gesto, el entorno, la noche, la luna, etc., modifican, matizan e incluso pueden distorsionar el sentido de las palabras, de la misma forma en el teatro solamente la totalidad de los elementos sémicos que pueblan el mundo escénico puede producir un sentido que el espectador complementará con su lectura. Esto quiere decir que en el teatro los signos no se presentan en estado puro.

Por otra parte, en el arte teatral, en la medida de ser el arte que poetiza la vida, no existe un tipo de signo que no pueda ser utilizado, sin embargo la cualidad que los distingue es que son siempre signos que surgen de un pro-

7. Cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 11-19.

8. Cfr. Tadeusz Kowzan, «El signo en el teatro», en *El teatro y sus crisis actual*, Theodor Adorno y otros, Monte Avila, Caracas, 1992, pp. 25-60.

9. Ferdinand de Saussure, desarrolla su famoso *Curso de lingüística general* en el que crea un nuevo objeto teórico con su corpus conceptual.

10. Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 30.

ceso voluntario, de la voluntad creadora del artista, pertenecen a los signos artificiales,¹¹ y, por lo tanto son signos funcionales, están al servicio de la totalidad significativa del mundo escénico. Este elemento afianza el hecho de que son signos profundamente enraizados en la vida, por cuanto nos remiten a lo que había expresado anteriormente en relación a la voluntad creadora y transformadora del actor vivo en el escenario.

Con estas peculiaridades Kowzan reconoce que, en términos muy generales, se pueden encontrar trece sistemas de signos que actúan al interior del discurso teatral, los cuales básicamente se producen en el actor o fuera del actor. Entre los signos que produce el actor, encuentra tres tipos: los que se refieren al texto pronunciado, los que surgen de la expresión corporal y los que son accesorios al cuerpo del actor, es decir, su apariencia exterior. Entre los primeros se encuentran la palabra y el tono, entre los segundos estarían la mímica, el movimiento y el gesto, mientras que entre los últimos estarían el maquillaje, el peinado y el vestuario. Por otra parte, encuentra Kowzan, que los dos primeros sistemas sýgnicos son de carácter auditivo, mientras que los restantes son visuales y actúan tanto en el tiempo como en el espacio.

En cambio, los sistemas de signos que se producen fuera del actor pueden clasificarse en dos tipos: los que se refieren al aspecto del espacio escénico y los que surgen de efectos sonoros no articulados. Entre los primeros estarían, los accesorios de utilería, el decorado escenográfico y la iluminación, mientras que entre los segundos estarían la música y otros efectos de sonido. Queda claro que los primeros son de carácter visual y los segundos auditivos y actúan también en el tiempo y el espacio del mundo escénico. Una cualidad importante entre estos sistemas de signos es su intercambiabilidad y simultaneidad para su funcionamiento comunicativo.

A la propuesta de Kowzan, que Tordera¹² encuentra correspondería a la dimensión sintáctica del discurso teatral, el propio Tordera sugiere incorporar la comprensión de dos dimensiones más: la dimensión semántica y la dimensión pragmática. «La dimensión semántica de una obra está formada por el universo de significados que en sí es»,¹³ esta totalidad aparece en el conjunto de relaciones que la convierten en polisémica, estas relaciones se pueden expresar en modelos semánticos que operan de modo que icónicamente explican la totalidad. Estos modelos de relaciones semánticas se pueden encontrar en la relación con el texto, las formas, los nombres, los referentes estéticos de la época y finalmente en relación con la significación de los personajes como tales. Finalmente, la dimensión pragmática se encontraría en la

11. Cfr. *ibíd.*, p. 35.

12. Cfr. Antonio Tordera, *op. cit.*, pp. 157-199.

13. *Ibíd.*, p. 191.

concreción del proceso comunicativo del teatro siguiendo el eje emisor-mensaje-receptor, lo cual se produce con la lectura que hace el espectador del discurso teatral.

De esta forma se podría concluir el intento de aproximación al arte del actor y su ejercicio expresivo, a partir de su relación con la vida, por un lado, y por otro lado, a partir de la comprensión del funcionamiento en su interior.

CAPÍTULO IV

La teatralidad de la vida cotidiana

INTRODUCCIÓN

Existe un decir en el saber popular muy reproducido en el mundo entero que asegura que la vida es un teatro, y no hay drama o comedia más auténticos que los de la vida misma. Esta aseveración tiene un contenido en términos semiológicos de un alto grado de verdad desde el sentido común. Es la intención de este capítulo reflexionar sobre el ámbito del que el teatro surge y al que retorna, el ámbito de la vida cotidiana, sin embargo, este intento no pretende redefinir a la vida cotidiana si no que aspira encontrar los elementos expresivos que resultan análogos a los del teatro, dicho de otra manera, encontrar los elementos que permitan asegurar que la vida misma es el primer momento del teatro.

Es claro que todos los sistemas de signos pueden actuar en la vida cotidiana, sin embargo, no todos son signos artificiales, es decir, que surgen de la voluntad comunicativa de los individuos. En todo caso, la actitud de los individuos particulares cuando se expresan y se comunican es la que permitiría comprender una teatralidad de la vida cotidiana.

Como había expresado anteriormente los individuos particulares se reproducen actuando adaptados a un orden significativo que les preexiste y que sin embargo transforman, este orden es el mundo de la vida cotidiana. El hecho de que los individuos particulares requieran adaptarse a un orden significativo para comunicarse, expresarse y reproducirse, es decir, seguir viviendo, supone un ejercicio que surge de una relación entre dichos individuos y el mundo significativo en el que actúan. En esa relación semiológica entre los individuos del mundo encontraremos lo que puede suponer la teatralidad de la vida cotidiana.

Entonces, contrario a lo que dictaría el sentido común no es la exageración ni el adorno excesivo en el actuar de los individuos cotidianamente lo que, exclusivamente, definiría la teatralidad cotidiana. Si no la permanente relación de esos individuos con el mundo, en la medida que lo accionan significativamente. De la misma manera, cuando se piensa en la teatralidad de la vida social en los colectivos de individuos es una reducción acudir exclusiva-

mente a los rituales refundacionales, las fiestas, sagradas o profanas, al espectáculo público, etc. Puesto que en la interacción entre individuos hay un permanente acudir a la teatralidad para asegurar el ámbito en el que estos se encuentran y por tanto permitir su identificación.

LA IMITACIÓN Y LA SIMULACIÓN

El mundo como orden significativo le es dado al individuo particular, esto quiere decir que el mundo le preexiste, por eso el individuo requiere adaptarse a ese mundo significativo. De esto se puede colegir que el individuo es en la medida de su proceso de adaptación con el mundo, es decir, el individuo es el resultado de su proceso de relación con el mundo significativo del que es parte.

Piénsese en los niños que van constituyéndose en individuos particulares capaces de reproducirse a sí mismos cuando son capaces de incorporar el orden de sentidos que les es dado, por lo tanto cuando se apropian de las formas de lenguaje, y se expresan y comunican. Se ve, por otra parte, que éste es un proceso complejo que comienza en el momento del nacimiento, de modo que la relación con el mundo define una capacidad y una condición humana.

En este proceso, debemos reconocer que en términos significativos el mundo nunca es concreto, por lo tanto siempre será configurado desde la posición que ocupa dentro de él el individuo particular. Así, el mundo se modifica desde la experiencia particular, de manera que, aunque siempre se presente como un orden de sentido, éste será un orden que adquiere una forma particular en la experiencia de cada individuo. El mundo le es dado pero solamente se configura y existe desde su experiencia vital. Dicho de otra forma, el individuo particular configura el orden de significaciones que le fue dado en la medida que actúa dentro de él. Esto nos lleva a concluir que el mundo de significaciones de la vida cotidiana de un individuo es construido por este conforme actúa en su interior, por cuanto este mundo que le es dado y le preexiste adquiere una forma particular a partir de la ubicación que ocupa dentro de él. El individuo requiere actuar dentro del mundo para que éste adquiera la forma particular de su vida cotidiana.

Entonces, el individuo al actuar para particularizar su mundo, en un primer momento requiere ubicarse así mismo dentro del tiempo y el espacio significativos, esto le supone reconocerse a sí mismo. Por eso, para que un individuo particular pueda relacionarse con el mundo, responder a sus estímulos y configurarlo, requiere construirse así mismo, él es en la medida del or-

den que se configura en su vida cotidiana. En estas condiciones, un individuo para construirse a sí mismo requiere de un ejercicio primario de imitación del mundo que le es dado. Pero este ejercicio no supone una intención de copiar el mundo si no de, al imitarlo, construir su propio tiempo y espacio dentro de él. El individuo imita al mundo y lo particulariza. Cuando un individuo particular se construye a sí mismo, entonces, lo hace como una metáfora del mundo que les dado.

Cuando los niños juegan imitando a los elementos de la naturaleza, se miran a sí mismo con significación que les han sido otorgadas a esos elementos de la naturaleza, es así como se produce la metáfora primaria de la construcción significativa que hace el individuo consigo mismo. En este sentido la imitación consigue que el individuo pueda mirarse a sí mismo como la metáfora del mundo al que pertenece, mundo en el que, por supuesto, se encuentran otros hombres.

Como se puede ver, el individuo particular en el mundo de su vida cotidiana, al igual que el actor, requiere tomar el mundo que le es dado y trata de imitarlo para configurarse a sí mismo. En el ejercicio de la imitación el mundo se transforma y se particulariza, se produce un reordenamiento significativo, de la misma manera que con el actor en el teatro. La diferencia radica que mientras el individuo se inserta en el orden social que le es dado, el actor crea un nuevo orden a partir de la perversión del orden social en el actúa.

Entonces, el hombre al imitar al mundo, se otorga cualidades significativas que le permiten actuar dentro de él, esa sería la forma primaria de relación semiótica entre ambos. Pero, principalmente, el individuo imita a otros individuos, de manera que se construye a sí mismo como resultado de reordenar cualidades significativas que encuentra, sobre todo, en otros individuos. Va tomando partes de otros y se construye a sí mismo, lo hace como un ejercicio de organización de su imaginario, y de esta manera se produce el funcionamiento del ejercicio de la imitación-reordenamiento, ejercicio que da cuenta de una parte de la teatralidad de la vida cotidiana.

Por otra parte, el proceso de construcción del individuo respecto de sí mismo es permanente, de modo que la imitación se va transformando en otro proceso de particularización de dicho individuo que sería el ejercicio de la simulación.

Si observamos detenidamente, los individuos particulares se construyen a sí mismos todo el tiempo y cada vez de un modo distinto en función de la relación con el mundo, es como si cada vez vistiera y maquillara a un personaje para sacarlo a la escena de lo cotidiano. De acuerdo con las distintas situaciones, estímulos y relaciones el individuo se construye de manera distinta, el proceso de adaptación al mundo le exige la construcción de diversas imágenes de sí mismo, de manera que el individuo particular es y no es al mis-

mo tiempo, del mismo modo que el actor. Como diría el refranero popular el hombre es el espejo en el que se mira. Entonces, el individuo particular se modifica permanente en la significación que construye de sí mismo, con la que se expresa y comunica.

El ejercicio de la simulación supone, entonces, dentro de este contexto, la capacidad que tienen los individuos particulares de modificarse cuando se construyen a sí mismos, de manera que son siempre distintos a sí mismos, son lo que no son, muestran y ocultan, el mundo de la vida cotidiana, entonces, siempre mantiene algo oculto. Al ser siempre distintos a sí mismos, los individuos particulares tienen la convicción de su propia existencia en relación a la imagen que han construido cada vez, pero esta imagen, nuevamente la toman y la reordenan del mundo de su vida cotidiana. La simulación es una exigencia de la adaptación al orden de sentidos al que pertenecen.

El individuo particular para expresarse y comunicarse en un mundo al que se encuentra adaptado, simula ser la imagen que ha construido de sí mismo, imagen que transformará constantemente, y que surge de reordenar el imaginario con que se le presenta dicho mundo. Esto le da la convicción de su propia existencia, le permite reproducirse en el mundo y ser parte de la vida social integrado con otros individuos. Concluyendo, el hombre es lo que simula ser en términos significativos, tras la simulación no existe nada, por eso ésta es la certeza de su existencia.

LOS ESCENARIOS DE LA VIDA COTIDIANA

Para completar la posibilidad que tienen los individuos particulares para expresarse y comunicarse en el ámbito de su vida cotidiana, requieren construir el espacio y el tiempo de su existencia. De esta manera, el entorno en el que se desenvuelven se presenta también como un orden significativo construido por ellos, así, el tránsito por la vida de los hombres es complementado por el ámbito significativo, de tiempo y espacio, a partir del que se modifican y expresan.

El individuo particular se apoya en su entorno para concluir su proceso de comunicación y expresión. Los escenarios de la vida cotidiana por los que transita reclaman de él no solo adaptación si no un complemento para la expresión. El hombre se comunica en función del escenario que está ocupando. De esta manera el individuo es, no solo lo que simula ser, si no también el tiempo y el espacio que se encuentra ocupando, solo así puede comunicarse de forma completa.

Los escenarios de la vida cotidiana son contruidos, en términos significativos, por los individuos para habitarlos y complementar sus procesos comunicativos. Así, el mundo que le preexiste al individuo se transforma cuando éste lo habita, de la misma manera que el individuo se transforma para situarse correctamente en un nuevo escenario de la vida cotidiana, esto debe comprenderse no solo en términos del espacio que ocupa, si no también en función de la situación temporal en la que se encuentra.

De esta manera, podemos ver en el orden de la vida cotidiana de los individuos un orden teatral, del mismo modo que podemos ver en el orden del mundo escénico un nuevo orden que surge de la vida cotidiana. Así, el teatro es la vida misma poetizada y la vida no es más que teatro. Los sistemas de signos artificiales que actúan en el mundo de la vida cotidiana de forma independiente, actúan en el mundo escénico de manera dependiente. Esa es la gran diferencia, y lo que permite al teatro ser un orden particular dentro de la propia vida, o mejor dicho, en el límite de ésta.

CAPÍTULO V

Conclusiones

En primer término, resulta necesario mencionar que el proceso que llevó a investigar al teatro en la vida, y a la inversa, a la vida en el teatro, resulta complejo y gratificante. Por otra parte como resultado de éste se puede concluir que el teatro y la vida cotidiana comparten las formas de construir el lenguaje, sin embargo, los sistemas sígnicos que en la vida cotidiana actúan de forma independiente, aunque simultánea, en el mundo escénico actúan de forma interdependiente.

Por otro lado, esta situación lleva a concluir que el teatro supone una forma particular de la vida cotidiana del actor, que se ubica en el límite de ésta y la pervierte, en el sentido de que la reordena en la organización que articulan su significaciones. Esto quiere decir que el actor no se encuentra en una situación extracotidiana o no cotidiana cuando habita el mundo escénico si no que por el contrario, el mundo escénico se configura como una forma particular de su vida cotidiana, que le permite reproducirse como individuo particular, en un estado de honestidad íntima en la medida de que revela los elementos ocultos en el resto de la vida cotidiana.

El mundo escénico se presenta organizando un lenguaje que se expresa a través de un discurso complejo, que articula una serie de sistemas de signos que actúan en su interior. Estos sistemas de signos solo adquieren una forma de totalidad en el mundo escénico, fuera de él pueden tener existencias significativas particulares. Pero en el discurso teatral su existencia es interdependiente, sin perder su especificidad. Además, el discurso teatral es un discurso que se organiza referido a la vida social misma, de manera que, la lectura que hace el espectador de este discurso es una meta lectura de la vida social del colectivo al que se pertenecen, tanto espectador como actor, y que comparten dentro y fuera del mundo escénico, de maneras distintas y particulares.

Si vemos cómo actúan los individuos particulares para expresarse y comunicarse dentro de la vida cotidiana, encontramos una analogía con la experiencia del actor en el escenario. Mientras el actor tiene una voluntad creadora y, de ahí, su necesidad de reordenar el mundo y entrar en un estado de representación, el individuo particular requiere adaptarse al mundo que le es

dado y le preexiste, sin embargo, el elemento en común entre ellos es que, tanto el uno para construirse a sí mismo y ubicarse en el mundo escénico, como el otro para construirse a sí mismo y habitar el mundo cotidiano, requieren del ejercicio de la imitación y la simulación como elementos que permiten relacionarlos con el mundo que les preexiste, y al mismo tiempo construir un imaginario de sí mismos que les asegura su existencia.

Finalmente, parece que cuando el actor y otro tipo de creadores del mundo escénico enfrentan su oficio y reflexionan sobre él, no deben buscarlo en el mismo, puesto que esto significaría su muerte, al teatro hay que encontrarlo en la vida, se transforma en la medida que se transforma la vida, lo contrario significaría que el teatro tendría que repetirse a sí mismo por siempre, es decir, que desaparecería. El teatro existe en la vida y desde la vida, en esas circunstancias es necesario, y seguirá siendo demandado por una vida social que requiere mirarse y distanciarse de sí, que requiere reconocerse y transformarse.

Bibliografía

- Adrados, Francisco, y otros. *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1978.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1996.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor*, trad. Yalma Hail Porras y Bruno Bert, México, ISTA-Escenología, 1990.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*, trad. Toni Cots, México, Gaceta, 1986.
- — — *La canoa de papel*, trad. Rina Skeel, México, Gaceta, 1992.
- Baty, Gaston; Chavance, René. *El arte teatral*, trad. Juan José Arreola, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Benítez, Milton. «Los artistas, intelectuales y el Estado», ponencia en el Seminario Artes y Culturas en el Ecuador, Quito, Fundación Ciencia y Cultura, 1986.
- Bentley, Eric. *La vida en el drama*, trad. Alberto Vanasco, Paidós, Barcelona, 1982.
- Bordieu, Pierre. *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil, 3a. ed., Barcelona, Península, 1993.
- Carvajal, Iván. «Génesis de los procesos estéticos en la vida cotidiana», tesis doctoral, Departamento de Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, s.e., 1986.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*, trad. Luis Arana y Ernestina Zenzes, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- — — *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1988.
- Echeverría, Bolívar. «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994.
- Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos. «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica*, México, Siglo XXI, 1988.
- Geertz, Clifford. *De interpretation of cultures*, New York, Basic Books Inc., 1973.
- Georgin, Robert. *De Levi-Strauss a Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1986.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*, trad. J. F. Yvars y E. Pérez Nadal, Barcelona, Península, 1994.
- Kowzan, Tadeusz. «El signo en el teatro», en Theodor Adorno, y otros, *El teatro y sus crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1992.
- Larrea, Ana María. «El Estado y el teatro popular en Quito», tesis de licenciatura en Antropología, Quito, PUCE, 1995.

- Levi-Strauss, Claude; Charvonnier, Georges. *Arte, lenguaje y etnología*, México, Siglo XXI, 1975.
- Liotard, Jean Francois. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Meyerhold, Vsevolod. *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.
- — — *El teatro teatral*, La Habana, Arte y Literatura, 1988.
- Mounin, G. «La comunicación teatral», en *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1994.
- Paz, Octavio. *La otra voz*, Caracas, Seix Barral, 1990.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, mimeo.
- Stanislavski, Konstantín. *Mi vida en el arte*, trad. Porfirio Miranda, La Habana, Arte y Literatura, 1985.
- — — *Manual del actor*, Reynolds Hapgood, comp., 17a. imp., México, Diana, 1988.
- — — *Un actor se prepara*, trad. Dagoberto de Cervantes, México, Diana, 1994.
- Tordera, Antonio. «Teoría y técnica del análisis teatral», en Jenaro Talens, y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- Vallejo, Patricio. «Teatro y modernidad en el Ecuador», tesis de licenciatura en Sociología, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1996.
- Verón, Eliseo. «Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile», *Lenguajes* (Buenos Aires), 1,1, 1974.
- Voloshinov, Valentin. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- Wright, Edward. *Para comprender el teatro actual*, trad. Celia Haydée Paschero, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 1** Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2** Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3** Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4** Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5** César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6** María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7** Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8** Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9** Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10** María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11** Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12** Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO *POPULAR* EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13** Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN

- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indógenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Gragea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCION Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONÓMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA
- 30 Fernando Checa Montúfar, EL *EXTRA*: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista

- 31** Santiago Guerrón Ayala, FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR
- 32** Alba Goycochea Rodríguez, LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano
- 33** Tatiana Hidrovo Quiñónez, EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA
- 34** Ramiro Polanco Contreras, COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto
- 35** Anacélida Burbano Játiva, MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA
- 36** Ángela Elena Palacios, EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30
- 37** Raúl Useche Rodríguez, EDUCACIÓN INDÍGENA Y PROYECTO CIVILIZATORIO EN ECUADOR
- 38** Carlos Bonfim, HUMOR Y CRÓNICA URBANA: ciudades vividas, ciudades imaginadas
- 39** Patricio Vallejo Aristizábal, TEATRO Y VIDA COTIDIANA

El teatro es un arte que, a diferencia de otras manifestaciones, contiene en sí una paradoja: el actor, en una representación, es al mismo tiempo creador y creación, es artista y obra de arte. De alguna manera, su vida se expone en el escenario, pero de un modo distinto a cómo aparece fuera de él. El teatro y la vida mantienen una relación que se expresa en el cuerpo del actor y descifra su ser dentro y fuera del escenario; pensarla supondría organizar una propuesta sobre un modo de hacer el teatro y de vivir la vida. Explicar aquello de que la vida es un teatro al tiempo de que el teatro es un arte vivo, transitar por la relación teatro-vida dentro del ámbito de la cultura humana, es una exploración semiótica de la relación verdad-mentira, o mejor, de la relación revelación-ocultamiento.

El presente texto intenta responder a la pregunta: ¿Cuál es el lenguaje específico del teatro como arte de representación y como hecho de comunicación, y cómo se relaciona éste con los procesos comunicativos en el ámbito de la vida cotidiana? El teatro, además de un arte, es un hecho de representación que crea signos, en un espacio definido a través de un actor, que tienen existencia y significación por sí mismos dentro de una realidad, y que están referidos a otra realidad. De ahí que, señala el autor, el teatro es también un hecho de comunicación que objetiva la relación entre el emisor y el receptor mediante un lenguaje que le es particular.



Patricio Vallejo Aristizábal (Quito, 1964) es Magíster en Letras mención en Estudios de la Cultura, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito, 1998). Actor, director, dramaturgo, investigador y pedagogo del teatro, formado en Ecuador, Cuba, Colombia, Argentina y Dinamarca. Director del Contrael viento teatro, desde 1991, y del CAIPAE, desde 1993. Ha publicado varios artículos sobre teatro ecuatoriano en el siglo XX. Como dramaturgo ha presentado: «Tarjeta Sucia», Artezblai, Elorrio, Biskaia, 2002; publicada en Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo, y «Adiós», recogida en Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo. Ha sido director en obras de difusión internacional y profesor en varias universidades del Ecuador. En el 2001 la Casa de la Cultura Ecuatoriana le otorgó el «Reconocimiento Nacional al Mérito Teatral».