

Jorge Manuel Pardo* (Pontificia Universidad Javeriana)

Ciencias Sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria

*Primera versión recibida: agosto 23 de 2005;
versión final aceptada: octubre 26 de 2005 (Eds.)*

Resumen

El artículo busca establecer correlaciones y líneas de influencia entre las distintas ciencias –o disciplinas– sociales y las teorías teatrales más importantes, desarrolladas a lo largo del siglo XX. En ese sentido, desde una perspectiva diacrónica se percibe la influencia respectiva de la psicología y el psicoanálisis en el sistema de Stanislavski; de la sociología y el marxismo en Brecht y del pensamiento antropológico en las propuestas teatrales de Eugenio Barba, entre otros. Finalmente, el texto subraya la necesidad imperiosa de un pensamiento holístico y verdaderamente transdisciplinar, en donde la ciencia y el arte se perciban como saberes complementarios.

Palabras clave: Teoría teatral, Ciencias Sociales, antropología teatral, postmodernidad, Stanislavski, Barba, Brecht

Abstract

Social sciences and theater? An interdisciplinary gaze

* Candidato del Doctorado en Filología Hispánica de la UNED de Madrid, España. Magíster en Ciencias Políticas de la Universidad Javeriana, Maestro de Arte dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana. El presente trabajo hace parte de las investigaciones del profesor acerca del teatro y sus relaciones interdisciplinarias. E-mail: manuelpardo@hotmail.com

This paper shows relations and teoretical influence between several social sciences and the most important theatral theories of the XX century. From this point of view, and from a diacronic perspective, can be seen the influence of psicology and psicoanalysis in the Stanislavski's system; the influence of sociology and marxism in Brecht's; and antropology in Eugenio Barba's. Finaly, the paper underlines the need of a holystic and interdisciplinar thinking where science and art are complementary ways of knowledge.

Key words: Theatral theory, social science, theatral anthropology, posmodernity, Stanislavski, Barba, Brecht

*“Ya no existimos como dramaturgos ni como actores,
sino como terminales de redes de computadoras múltiples”*

Jean Baudrillard

En principio, el propósito de establecer correlaciones entre las ciencias sociales o humanas y el teatro puede aparecer como una intención forzada, incongruente y aun disparatada. ¿Qué pueden tener en común manifestaciones tan evidentemente disímiles, que corresponden a ámbitos epistemológicos tan diversos, si no diametralmente opuestos? En la modernidad, la psicología, la antropología y la sociología, se incluyen en el campo de las ciencias sociales y humanas. Edifican sus constructos teóricos específicos, delimitan sus objetos de estudio, prescriben metodologías determinadas, hacen referencia a prácticas discursivas precedentes y, en particular, esgrimen una pretensión común de objetividad. El teatro, por el contrario, se sitúa -con toda razón- en el campo de la estética, de lo artístico y por tanto de la subjetividad.

La postmodernidad provocará el proceso de descentramiento que las diferentes ciencias sociales -ahora llamadas con modestia “disciplinas”- han experimentado en los últimos años, por el cual sus respectivos objetos de estudio ya no ofrecen un perfil tan nítido como el que, hasta los años 60, se les reconocía: las sociedades “primitivas”, para la antropología; la psiquis individual, para la psicología; las formaciones urbanas modernas y, particularmente, las más deprimidas, para la sociología. Ahora su perspectiva es nómada, interjectiva, transdisciplinar, algo bulímica. Sin embargo conservan (Así sea con deterioros inocultables) su pretensión de objetividad.

Así mismo, con respecto al lenguaje que utilizan las ciencias sociales y el teatro, la distancia es oceánica: unívoco¹ para las primeras, que buscan dentro de todos los límites y dificultades la claridad y la precisión; plurisémico para el segundo, como para todas las artes, en donde un mismo signo puede ser válidamente interpretado de maneras distintas e incluso antagónicas por espectadores diversos. La búsqueda de precisión por parte de las primeras se enfrenta a la ambigüedad del último. Las pri-

1. Naturalmente habría que subrayar que en el proceso de descentramiento de las ciencias sociales, vehiculado por la postmodernidad, el carácter unívoco de su lenguaje pierde nitidez, al incorporar lo cotidiano, lo marginal, lo transnacional, etc., pero sin difuminarse totalmente.

meras, diurnas, ¿apolíneas?, fundamentadas en la razón y el logos; el segundo, nocturno, ¿dionisiaco?, enfatizando en el sentimiento y en el mito.

Las ciencias sociales, en ocasiones menospreciadas por sus hermanas las ciencias duras -tan exactas y estrictas- por su falta de un rigor absoluto y matemático, miran a su vez con cierto desdén a las artes -tan disparatadas y sentimentales- y a las que han llegado a tildar como las “locas de la casa”. Por supuesto, de esas andanadas críticas no se salva el teatro, en ocasiones tan frívolo, tan manierista y adornado que le permite a los hombres y los pueblos mirarse al desnudo el rostro y el alma, o tan primigenio que podría considerarse como una de las últimas artesanías del espíritu.

Sin embargo, un estudio del desarrollo de las teorías teatrales a lo largo del siglo XX, permite constatar una relación profunda entre el teatro y las distintas ciencias sociales. Esta correspondencia es perceptible de manera nítida en los tres momentos paradigmáticos del desarrollo teatral del siglo X, como son: 1. El teatro del realismo psicológico de Constantin Stanislavski, que se desarrolla en la antigua Rusia, durante las dos primeras décadas del siglo XX; 2. El teatro épico de Bertolt Brecht, propuesto en Alemania a partir de los años 30, y; 3. La antropología teatral postulada por Eugenio Barba en la década de los setentas.

Constantin Stanislavski, la psicología y el psicoanálisis

La teoría teatral de Stanislavski tiene como uno de sus objetivos centrales la construcción de personajes orgánicos que resultan creíbles. El “método” para lograr este fin se basa en tres principios básicos: las acciones físicas, el mágico sí y la memoria emotiva. En todos ellos existe un postulado común, tan como queda planteado expresamente en el texto, *Un actor se prepara*, en donde se señala que para que el público olvide que se encuentra en una sala teatral y se sumerja en la acción dramática como si fuese la vida misma, tomando a los personajes como seres de carne y hueso, el actor, a partir de una alquimia especial pero metódica, debe resultar tan verídico como si fuera el personaje mismo (aplicación del principio del sí mágico), y para ello debe “prestar” sus emociones más vividas al personaje, (aplicación del principio de memoria emotiva), lo cual, a su vez, sólo es posible si el actor alcanza su propio subconsciente. El método de Stanislavski, en este sentido, se puede resumir en el precepto de que: “a través de los medios conscientes se puede alcanzar, el subconsciente” (1979,149). Lo que su autor explica más adelante así: “El artista toma lo mejor de sí mismo y los transporta a la escena, variará la forma, de acuerdo con las necesidades de la obra, pero las emociones humanas del artista permanecen vivas, y no pueden ser reemplazadas por ninguna otra cosa” (49).

Se debe hacer notar que en el texto precedente de Stanislavski, escrito en 1936, nos encontramos con los conceptos de consciente y subconsciente, los cuales provienen de una ciencia humana en particular, la psicología. Así se observa cómo la influen-

cia de la psicología y el psicoanálisis sobre el teatro stanislavskiano es evidente. El autor ruso no habría podido hablar de subconsciente, si este concepto no hubiese sido desarrollado sólo algunos años antes por distintos psicólogos o psicoanalistas. A propósito, se debe recordar que aunque la idea del subconsciente se asocia inmediatamente con Freud, es necesario decir que autores como Charcot y su discípulo Pierre Janet la habían utilizado previamente. Para el primero, el trance hipnótico es el camino de acceso a esta segunda realidad, que se alcanza mediante la provocación de estados de letargia, sonambulismo y catalepsia. Pierre Janet, por su parte, habla en 1889 con toda precisión de subconciencia, la que se ocasionaba, según este autor, por desintegración psicológica.

Brecht y la sociología

Bertolt Brecht, quien se constituye en otro de los hitos fundamentales del teatro del siglo XX con sus teorías del teatro épico, su técnica del distanciamiento o extrañamiento (*verfremdungseffekt*), sus fuentes de influencia no se encuentran en la psicología sino, como es bien conocido, en la sociología y -como se sabe menos- en la lingüística.

En el primer caso, la relación de Brecht con la concepción marxista es bastante directa. Siendo dos de los fundamentos del marxismo las piedras angulares del pensamiento brechtiano. El primero está representado por la idea de que a través de la historia, los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversas maneras, y de que lo que se trata ahora es de transformarlo. El segundo es la certeza de que no es la conciencia de los hombres la que determina el ser social (es decir el comportamiento), sino que es el ser social lo que determina la conciencia, tal como lo plantean Marx y Engels en *La ideología alemana*, obra publicada en 1843, en donde conciben a la filosofía, la religión y la moral como fantasmas formados en las mentes de los hombres, que constituyen “reflejos y ecos” de los procesos de la vida real.

El gran ataque de Brecht se dirige contra el teatro ilusionista o aristotélico, el cual, en lugar de propiciar una reflexión crítica, sumerge al espectador en una especie de ensueño que le hace escapar de la realidad. Las referencias de Brecht a la sociología como ciencia capaz de superar el teatro de ilusión son relevantes, recordemos una cita explícita al respecto:

Con la sola ayuda de la estética, es decir nuestra doctrina de lo bello, nada podemos hacer contra el teatro actual². Para liquidarlo, es decir para suprimirlo, desprendiéndonos de él a cualquier precio, tendremos que recurrir a la ciencia.

2. Se refiere naturalmente al teatro de ilusión o «aristotélico», que comprende prácticamente toda la historia del teatro occidental, desde el teatro barroco y el teatro isabelino, hasta el realismo y el naturalismo.

Así como también para liquidar todas las demás supersticiones tuvimos que recurrir a la ciencia. En este caso especial acudiremos a la sociología, la ciencia que estudia las relaciones de los hombres entre sí, o sea que estudia lo no bello, la sociología debe ayudarnos a enterrar lo más profundamente posible todo lo que hoy existe en materia de teatro y dramática (1963, 18).

Es decir, que el teatro de la “era científica”, como el que soñaba Brecht, debía sustentarse en la ciencia, y en particular en la sociología; la cual tenía la posibilidad de develar las relaciones entre los hombres y las formas de alienación capitalista. En el fondo de este planteamiento existe la idea de que así como las ciencias naturales habían permitido superar las supersticiones “premodernas”, las ciencias sociales posibilitarían la liberación de los hombres de los lastres de la opresión y la explotación, al revelarles el funcionamiento objetivo de la sociedad.

Menos conocida es la influencia en el teatro brechtiano de la lingüística, y en particular del formalismo ruso, pero en realidad su teoría de distanciamiento o *verfremdungseffekt*, que constituye uno de los aspectos esenciales de la teoría del teatro épico, tiene su origen en la noción de “extrañamiento” (*priem ostranenija*) desarrollada por Shklovsky en la década de 1920, el cual es un procedimiento estético que tiene como base modificar nuestra percepción de una imagen literaria, pues las cosas observadas repetidamente comienzan a ser percibidas de manera automática: el objeto se encuentra ante nosotros, lo sabemos, pero dejamos de verlo. De esa manera, según los formalistas, el procedimiento del arte es un procedimiento de singularización de los objetos que consiste en deformar la forma, oscurecer sus contornos, propiciar mayores dificultades para que el lector o el espectador puedan reconocerlo y, si fuese el caso, identificarse con él.

Al respecto se debe recordar que para los formalistas la diferencia entre el lenguaje artístico y el lenguaje cotidiano se encuentra en que el primero enfatiza en el plano formal, y mediante la utilización de recursos técnicos y estilísticos, provoca precisamente que los lectores se fijen en el texto. Así, el lenguaje artístico se distingue del práctico por su calidad de objeto sobreelaborado; y dicha sobreelaboración es conseguida precisamente mediante los recursos estilísticos, a partir de los cuales se impide que la forma automatizada que tenemos para relacionarnos con el mundo se nos imponga. Esta técnica es llamada por los formalistas “extrañamiento”, concepto que retomará Brecht para articular su teoría del distanciamiento, con el cual se busca mediante diversos recursos técnicos, producir una separación entre actor y personaje, para evitar que el público que identifique con el personaje y caiga en una forma de alienación propia del teatro de ilusión, determinada generalmente por una forma de identificación (*Einfühlugh*). Brecht, siguiendo a Shklovsky, piensa que el procedimiento del extrañamiento es común a todas las artes, y se complace en percibirlo tanto en los pintores antiguos (y en especial en Brueghel), como en los modernos, (y en especial en Cezzane) y en ambos casos la técnica consiste en privilegiar un aspek-

to sobre los otros (por ejemplo en acentuar, de manera exagerada, la manera honda de un recipiente).

Finalmente, debemos señalar de paso que, a pesar de que la teoría brechtiana se considera alejada de la psicología, llegando inclusive a ser antipsicologista, Brecht no desdeña completamente esta disciplina, a la cual se hace un reconocimiento explícito en el siguiente pasaje: “La psicología moderna, desde el psicoanálisis hasta el behaviorismo, me proporciona conocimientos que me ayudan a formarme un juicio (por ejemplo) para configurar una imagen de la situación anímica de un asesino” (1963,44).

Eugenio Barba y la antropología

Una de las teorías teatrales más renovadoras de las últimas décadas del siglo XX es la denominada tercer teatro, que tiene su máximo representante en Eugenio Barba, discípulo de Jerzy Grotowski, quien a su vez sería continuador de los planteamiento de Antonin Artaud. Barba, quien es el director del Odin Teatret de Dinamarca, sustenta su producción escénica en la denominada antropología teatral, cuyo corpus teórico incluye una mirada multicultural del desarrollo del teatro, en donde las grandes expresiones teatrales de occidente (tales como la *commedia dell'arte* italiana, el teatro isabelino, la técnica de Decroux o la pantomima de Marcel Marceau) y oriente (y en particular las ricas tradiciones del teatro Noh, Kabuli, Bunraku del Japón, así como Katakali Hindú o el Topeng Betinés) tienen principios similares, aunque produzcan espectáculos diferentes.

Llegar a este tipo de conclusiones implica sin duda el conocimiento y la aplicación del método comparativo que desarrolla la antropología estructuralista y en particular Claude Levi-Strauss. A partir del cual se permite establecer análisis que mediante el establecimiento de oposiciones binarias, relacionan manifestaciones que superficialmente son diversas (espectáculos diferentes), pero que bajo esa diversidad esconden estructuras profundas similares, siendo posible percibir la semejanza -lo común- en las diferencias. Para citar un ejemplo, tanto en oriente como en occidente existe la oposición entre estar representado o no estarlo, lo que implica una diferencia entre el comportamiento extracotidiano y cotidiano, o tal como lo plantea la danza Odissi: El *lokhadarmi* y *natyrdharmi*. Siendo el primero el comportamiento de la gente común y el segundo el comportamiento en situación de representación.

Profundizando en su análisis, Barba encuentra que la distinción entre el actor occidental y el oriental estriba en que mientras el primero no posee un repertorio orgánico de normas técnicas en las cuales sustentarse, y sólo tiene como pautas de apoyo un texto o las indicaciones de un director, el segundo posee “un cuerpo orgánico y bien experimentado de consejos absolutos”; es decir, reglas que se asemejan a las leyes de un código y que precisan por tanto un estilo de actuación cerrado en sí

mismo y al que todos los actores de aquella tradición deben adecuarse. Barba expresa este planteamiento de esta manera:

Naturalmente el actor que se mueve en el interior de una realidad de reglas codificadas tiene una mayor libertad que alguien -como el actor occidental- que está prisionero de la arbitrariedad y de la falta de reglas. En cambio, el actor oriental paga su mayor libertad con la especialización, que limita sus posibilidades para ir más allá de los territorios que conoce. Un conjunto de precisas y útiles reglas prácticas para el actor parece que sólo pueden existir bajo la condición de que sean reglas absolutas, cerradas a las influencias de experiencias y tradiciones exteriores (1990,19).

En este sentido, anota Barba que para mantener la pureza de su arte, casi todos los maestros de teatro de oriente prohíben a sus alumnos que se ocupen de formas de espectáculos distintos a los que practican e inclusive que asistan a su representación, tal vez numerosos científicos sociales se comportarían con la misma mentalidad del bailarín de Danza Odissi: aferrados a las reglas del corpus teórico de su disciplina temen alejarse del “estatuto epistemológico” respectivo. Con este artículo hemos pretendido demostrar lo contrario: que desde una perspectiva amplia, las relaciones entre arte y ciencia pueden ser más fluidas de lo que comúnmente se acepta.

Finalmente, se debe plantear que la relación entre estas dos perspectivas, entre estas dos esferas del conocimiento, como diría Habermas, es de doble vía. Si ahora hemos buscado precisar la influencia de las primeras en el teatro, también se podría plantear, en otro giro de tuerca, la influencia del teatro en las Ciencias Sociales. A este respecto, recordemos cuanto ha incidido el teatro en la configuración de los imaginarios que se tienen sobre épocas y regiones. ¿Cuánto ha influido entonces Shakespeare sobre las percepciones históricas existente sobre la época isabelina, y cuánto Calderón y Lope sobre los imaginarios del siglo XVII? Por citar dos ejemplos.

Si la crisis de la modernidad ha erosionado la idea de objetividad de la ciencia. Y como dice Lyotard hay alguien que “decide cuáles son las condiciones de la verdad” (1979,29); si la historia puede ser pensada por fuera de la objetividad científica como versión interesada de determinados ámbitos del poder y deviene en una especie de género literario y si, finalmente, la política se ha convertido en forma estetizada de puesta en escena, entonces podríamos encontrar la paradoja de que el teatro -lugar de la ficción- se convertiría en un lugar privilegiado para el análisis social, pues allí se condensarían los imaginarios, los deseos, los gustos y las perversiones de una sociedad y una época.

Obras citadas

- Antei, Giorgio. *Las rutas del teatro*. Bogotá: Centro editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Aristóteles. *La poética*. Madrid: Visor, 2003.
- Barba, Eugenio. *El secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología, 1990.
- _____, *Las islas flotantes*. México: UNAM., 1983
- Benjamín, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo*. Barcelona: Critica, 1980.
- _____, *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- _____, *Pequeño organón para el teatro*. No. 86. Madrid: Primer acto, (s. f.).
- Bergson, Henri. *La risa*. Madrid: Prometeo, 1971.
- Boal, Augusto. *Théâtre de L'opprimé*. París: Francois Maspero, 1977.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1973.
- Castagnino, Raúl. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires. Nova, 1974.
- Dort, B. *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1986.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condition postmoderne*. París: Minuit, 1979.
- Mannoni, Octave. *La otra escena. Claves para lo imaginario*. Buenos Aires. Amorrortu, 1979.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Pardo, Jorge Manuel. "Del teatro político a las vertientes postmodernas". *Universitas Humanística*. (1996).
- Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1979.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Toro, Alfonso de. "Teatro y postmodernidad". *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- _____, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.
- Tzvetan, Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos (1970)228-232.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. París: Sociales, 1977.
- Wellwarth, George. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza, 1974.