



EL **TEATRO** COMO
RECEPTOR DE EXPERIENCIAS
Y TEORÍAS SOBRE EL **CUERPO**

La peculiaridad del arte teatral como hecho social en cuanto a la participación cultural de los múltiples elementos que lo constituyen, así como a la actualidad de la puesta en escena en un espacio y tiempo dado, lo convierte en un ámbito especialmente sensible a la problemática de su tiempo¹. Esta percepción de apertura no es ajena al pensamiento de los propios directores teatrales, como lo pone de manifiesto el propio Jerzy Grotowski, cuando se atreve a identificar los conceptos de *teatro* y *cultura*².

La sensibilización del teatro con la vida, con el momento histórico en el que se escribe la obra dramática primero y en el que se representa después, permite, además, la utilización del teatro como arma reivindicativa, como instrumento de lucha política y social. En este sentido, aunque se han establecido determinados momentos para el llamado teatro político³, el carácter reivindicativo se puede detectar casi ininterrumpidamente desde principios de siglo: era ya significativa la crítica en las primeras décadas de siglo, por ejemplo, del director ruso Meyerhold, al sistema capitalista a partir del análisis del *cuerpo del actor burgués*⁴. A este respecto, la primera de las características que definen al teatro de vanguardia -y no se puede considerar una característica exclusiva de este-, según la definición de Christopher Innes⁵ es la oposición fundamental a la sociedad junto con el rechazo de las estructuras políticas establecidas -incluido el teatro convencional- como agente concienciador y de cambio. En este sentido, la expresividad corporal, además de una capacidad escénica, se podría entender como un síntoma de valoraciones y de posiciones sociales.

Pero el teatro, además de un espacio de reivindicación social y manifestación ideológica, constituye un espacio de captación y de producción de saberes, donde especialmente los discursos de las ciencias humanas han ido calando y perviviendo a lo largo del siglo XX; tanto desde el punto de vista de la práctica como de la teoría teatral. A este respecto, por ejemplo, Patrice Pavis indica la presencia y la influencia de las ciencias humanas en los métodos de interpretación escénica, presencia que se evidencia según él gracias a la dominación del director de escena sobre el texto dramático⁶. Pavis analiza además la relación entre la ideología y el texto artístico, así como los procesos de infiltración de la ideología en el texto -tanto en dramaturgia como en la puesta en escena-⁷.

¹ A este respecto, Hubert señala la íntima relación del teatro con los acontecimientos sociopolíticos de su tiempo y la influencia de dichos eventos por encima de la que se atribuye a otras manifestaciones esencialmente literarias como la novela. -Hubert, M.C. (1987) *Language et corps fantasme dans le théâtre des années cinquante*, Librairie José Corti, Mayenne, p. 12 y ss.

² Grotowski, J. (1992) *Tú eres hijo de alguien*, en *Milacra*, nº 11-12, p. 70.

³ Juan García y Antonio Zapatero sitúan el teatro político en la primera mitad de siglo enlazado con el expresionismo -Enriñ Pechator- y más tarde con el teatro épico de Bertolt Brecht -García, J. Zapatero, A. (1992) *Cien años de Teatro Europeo*, Ministerio de Cultura, Madrid-, Miralles se refiere a los teatros de acción política de los sesenta -Miralles, A. (1974) *Nuevos rumbos del teatro*, Salvat, Barcelona-, la misma década en que Sánchez Macarro subraya el auge del teatro social -Sánchez, A. (1994) *Teatro social en Inglaterra*, Univ. de Salamanca, Salamanca-, etc.

⁴ Meyerhold, V.F. (1988) *Teoría teatral*, Pueblo y Educación, La Habana, p. 115.

⁵ Innes, C. (1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México.

⁶ Pavis, P. (1994) *El teatro y su recepción. Semiótica, cruce de culturas y postmodernismo*, UNED, La Habana, p. 37.

⁷ Pavis, P., o.c. p. 56.

Pero, quizás, donde de forma más manifiesta se han introducido las ciencias humanas ha sido en la pedagogía teatral y fundamentalmente en la enseñanza actoral -sobre todo, en lo que se refiere a las aportaciones de la psicología y la didáctica-.

Por otra parte, el teatro, y toda forma de arte en general, concebido como una forma de rebelión y de lucha contra la imposición del poder, utiliza los discursos de tipo filosófico y sobre todo sociológico, como base de la temática y de las técnicas que selecciona.

A este respecto, Julián Miranda, en una síntesis histórica de la evolución del concepto de expresión corporal, establece varias etapas partiendo de las primeras décadas de este siglo y subrayando la existencia de un paralelismo e interinfluencia entre los discursos y las prácticas teatrales y las teorías de tipo psicológico, sociológico o pedagógico. En los años veinte sitúa la valoración del cuerpo en determinadas escuelas de teatro y la renovación de la danza, donde establece la influencia de teorías psicosociológicas; en los años treinta, junto a la reacción contra el texto teatral y la técnica de la danza, ubica los discursos neofreudianos y de renovación pedagógica; en los cuarenta señala el cruce con oriente y el inicio de la crisis de anticultura y en la segunda mitad de siglo el teatro manifiesta el afán liberador propio de todos los discursos y ámbitos teórico-prácticos del corporeísmo:

"En 1924, la Escuela Parisina de Arte Dramático de Vieux-Colombier, utiliza el trabajo con máscara a fin de que el actor se libere del lenguaje verbal y se exprese con el cuerpo. En danza, Graham, a partir de 1920, crea la danza mensaje, basada en la introspección, el simbolismo psicoanalítico y el análisis social. En la segunda y tercera década de este agitado siglo relámpago que nos ha tocado vivir, la reacción es más agudizada, organizada e intelectual. En psicología, W. Reich y Moreno reaccionan contra el diván freudiano; en teatro, se reacciona contra el texto; en danza contra la técnica; en la educación, años más tarde contra la pasividad y la falta de creatividad. Hacia 1940 crea la escuela de análisis bio-energético y se abre así una gran tradición que, procedente de oriente apunta a una revolución de las relaciones entre la naturaleza y la cultura, a un redescubrimiento de la naturaleza humana. Y así ese palpitar, deseo, afán ansia de expresarse, de vivir, de liberarse, de crear, catalizado por estos dos pensadores, se concreta y solidifica:

En el teatro, Doat, en 1960, piensa que el actor ha de ejercitar su cuerpo como su herramienta. Grotowski, en 1974, crea la formación psicofísica del actor. Nace el nuevo teatro norteamericano, cuyo mejor expositor es el Living Theater. Todos acentúan la erotización, la violencia libidinal y la mitología fantasmática⁹.

Aunque se trate de una síntesis superficial muy aproximativa, se puede considerar una reflexión significativa en la medida en que concede un lugar central a la práctica y teoría teatral y en la medida en que subraya la constante interacción del teatro con otros campos de acción y de conocimiento.

⁹ Miranda, J. (1996) ¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia, en *Revista de Educación Física*, nº 31, p. 12. Esta obra sigue la línea de contenidos desarrollados en Pajede-Renaud, C. (1974) *Expression corporelle, langage du silence*, E. S. F. Paris.