

Significación y dialéctica en el teatro contemporáneo

Juan Carlos Fontana y Carlos A. Ianni

El pasado mes de octubre, dando comienzo a las actividades de la Escuela Latinoamericana de Teatro Saulo Benavente del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) de la Argentina, estuvo en Buenos Aires dictando un taller titulado *Significación y dialéctica en el teatro contemporáneo* el director, adaptador e investigador teatral Juan Antonio Hormigón. Sostuvimos con él la siguiente charla:

¿Cuáles son los aspectos fundamentales que tocaste en este taller?

Intenté recoger dos aspectos que me parecen importantes por las aportaciones que hacen al trabajo y a la comunicación teatral en el siglo XX: la utilización de los conceptos de signo y significado por parte de los creadores del espectáculo, y la aparición de ciertos elementos contradictorios dentro del espectáculo. La intención fue hallar las pistas mediante las cuales el teatro ha cambiado su forma de producirse como expresión concreta en nuestro siglo. En principio, existe el problema de identificar y definir qué es y cuál es el instrumento artístico, la naturaleza del medio que estamos utilizando; de ahí surgirá el primer concepto. A partir de allí, y desde el punto de vista de la semiología, podemos hablar del teatro como un conjunto de líneas de significación que se entrecruzan y aparecen al unísono en forma de trama significativa. Mi preocupación ha estado centrada en qué podemos hacer, desde la práctica, para aplicar las aportaciones de la semiología. Luego vendrá otra cuestión que inscribiría en el campo más general del trabajo dramático, que consiste en propiciar la aparición de unos significados que luego propondremos al actor a través de una forma determinada de construir esa trama de líneas de significación; es algo más que una toma de conciencia, dado que nos conduce a reflexionar qué hacer y cómo hacer; que sepamos que cada objeto escénico, incluido el actor, tiene una determinada significación --en conjunto con el resto de líneas de significación u objetos significantes-- supone que debemos plantearnos los por qué reales de nuestro trabajo. De aquí se desprende la necesidad de no limitarnos a una sola línea de significación. Ese significado que planteamos a través del espectáculo, recién

será completado con el espectador; esto nos obliga a tener que adoptar un punto de vista respecto del teatro; planearnos nuevos interrogantes, propiciar respuestas más precisas, profundizar en el conocimiento de los instrumentos de trabajo, definirlos, entender en qué dinámica comunicativa los introducimos, son cosas muy sugestivas para trabajar desde el punto de vista particular.

¿Establecerías una forma de lectura particular para poner en escena un texto, de manera que a partir de ella surjan ciertas acotaciones que nos remitan a un signo determinado? ¿Propiciarías una forma de trabajo con el actor que le permita encontrar otro tipo de significantes?

Lo que plantean, obviamente, es un paso más adelante. Es lo que constituye para mí el trabajo dramático. Como plantearnos el camino que nos lleva del texto literario original a la representación; un proceso que pasa por una serie de etapas que comprenden, tanto la posibilidad de acumulación de información como la lectura concreta del texto para ese espectáculo específico. A esto lo denomino lectura contemporánea del texto, concepto que puede ser aplicado tanto a un clásico como a una obra escrita hace días. Esa lectura nos propone el aquí y el ahora de la obra que vamos a poner en escena; permite interrogarnos sobre el por qué de ese montaje en particular y qué deseamos proponerle al espectador. A partir de aquí aparece una producción de signos que adquiere una autonomía, más o menos relativa, del texto inicial o madre, y surgen todas las otras líneas de significación para las que no existen ni códigos de transcripción, ni fijación en el tiempo. En la medida que construyamos esas líneas, éstas van a adquirir--en el momento de la representación--esa independencia o esa autonomía de la que hablábamos, aunque hayan surgido desde la incitación misma del texto.

¿Qué elementos te darían la pauta que un espectáculo se corresponde con un teatro contemporáneo o moderno, para emplear dos términos que se utilizan indistintamente y con frecuencia? ¿Es correcto denominar a un espectáculo con el término "moderno"?

Moderno y contemporáneo nunca pueden emplearse como sinónimos. Cuando me refiero a "contemporáneo," estoy citando a aquel teatro que más o menos abarca a nuestra generación o a nuestro tiempo. También podemos referirnos a un "teatro contemporáneo," si estamos haciendo un estudio en particular sobre los últimos treinta años. Pero cuando hablamos de contemporáneo, desde el punto de vista de la puesta en escena, de un espectáculo, estamos refiriéndonos a un teatro que responde a las contradicciones concretas de nuestro presente, a las incitaciones que configuran nuestro presente, y abarcaría también una respuesta estética o conceptual a ese presente. En cambio, cuando se rotula a un espectáculo de "moderno," necesariamente tengo que pensar que estamos planteándonos una moda, como si estuviésemos

respondiendo a la necesidad de estar al día, cueste lo que cueste, aunque tengamos que repetir las mismas fórmulas de siempre, disfrazada o vestida con nuevos colores. El concepto moderno implica, además, una práctica de mercado y consumo directo. En cambio, cuando hablamos de contemporaneidad estamos planteándonos esta cuestión: ¿Cuál es el lugar del teatro en un sitio determinado, y, cuál es, por ejemplo, el lugar del teatro en la democracia argentina? puesto que no es el mismo que en otra situación política. Cómo responde a esas circunstancias y cómo asume su condición de espacio de reflexión, de disfrute, de placer en un momento dado, para unos espectadores determinados, éste es un tema que abarca tanto los problemas filosóficos, como estéticos y de comunicación teatral.

Nos gustaría que ampliaras un poco más el concepto de "lectura contemporánea de un texto." Si dirigieras un clásico, ¿cómo sería tu lectura de la obra?

Siempre desde varios ángulos. Por un lado, está el núcleo temático de ese texto sobre el que estoy trabajando. Si se trata de un clásico, es necesario que encuentre en mí un compromiso que me lleve a la convicción de que hay algo en ese texto que quiero contar. Por otro lado, es fundamental que ese "algo" que deseo contar y quiero transmitir, me brinde determinados resultados, tanto en mi condición de ser individual--que se ve motivado por una problemática que emana de ese texto--como por la oportunidad, por la posibilidad de que eso interese a un público en particular. No a todo el público, sino a un público determinado que posiblemente se sienta afectado por una serie de circunstancias, que puedan ser planteadas por ese texto en cuestión. Hago este planteamiento para que veamos con más claridad que no estoy buscando una aproximación más inmediata, basada en la anécdota, o en cualquiera otra de índole cotidiana. No elijo un texto en función de que su anécdota pueda ser trasvasada directamente o haya que forzar esa aproximación directa con el público, sino todo lo contrario. El interrogante que surge es: ¿Cómo ese texto puede ser leído hoy, planteando cosas que puedan ser asumidas desde nuestra contemporaneidad? Intento destacar los subrayados analógicos, o las analogías que se puedan plantear entre lo que contamos y sugerimos, y aquello que los espectadores puedan manejar como referencias personales. Debemos huir de la obviedad. Cuando más tosco es el signo teatral que se le trasmite al espectador, menos se le propicia a desarrollar su propio proceso creativo. En la medida en que sepamos manejar esas analogías, le estamos diciendo: "Te cuento esto. Tú tienes tu propio referente, resultado de tus propias vivencias, de tu vida cotidiana. Ahora tienes que establecer un mecanismo por el cual puedas relacionar una cosa y otra, y además, extraer tus propias conclusiones. No te estoy proponiendo que hagas tal o cual cosa, sino que enriquezcas tu propia visión del mundo.

Si nuestro interés está centralizado en un espectador-consumidor, que lo único que desea es comprar un rato de diversión, me parece legítimo, cada

uno está en su derecho de hacerlo. Ahora, si partimos de que el teatro tiene una finalidad, que ese teatro tiene la capacidad de crear o contribuir a la conciencia de una nación, en la medida en que ayuda a crear conciencias individuales--no es el único instrumento--es muy importante el trabajo que hagamos desde el punto de vista de las analogías. Lo fundamental, entonces, cuando me enfrento al texto, es ver en qué medida puedo proponer al espectador contemporáneo esas analogías. A partir de mi propia elaboración de la lectura de ese texto, voy a ir definiendo toda esta serie de elementos que mencioné. La propia lectura, a su vez, intenta plantear o develar aspectos que puedan estar ocultos, y que, sin embargo, leídos con ojos contemporáneos pueden también aflorar o pasar a primer término. Pero no todo termina en el texto, esa lectura debe ir acompañada de una producción de signos, de un tipo de articulación de los sistemas de significación teatral que responda a esa opción de contemporaneidad en todos los sentidos. No puedo hacer ese tipo de lectura y encuadrar la representación en moldes o técnicas obsoletas, que no estén inscriptas en esa dimensión contemporánea desde la base de su propio mecanismo de producción.

¿Cuándo anteriormente hiciste mención a un "público determinado," a qué tipo de público te referís?

Actualmente ya no se puede hablar de público en general, sino de públicos distintos para distintos espectáculos. Y debido a la existencia de diversos tipos de público, se hace cada vez más necesario adecuar la oferta artística y diversificarla, de manera que ofrezcas un punto de interés para ese público en particular. No quiero decir que los públicos sean compartimentos cerrados. En los países donde el teatro está producido por instituciones públicas, es necesario plantear, independientemente de que deban producir siempre un teatro de calidad, distintos tipos de espectáculos. Un centro teatral estatal debiera presentar una serie de producciones muy diversas, de tal manera que pueda atraer a un público con diferentes expectativas. Esto pareciera que todo el mundo lo tiene muy claro, sin embargo no lo practicamos.

¿Considerás que destacando un elemento como el "social" en la lectura y puesta en escena de una obra, quedaría más claramente especificada la contemporaneidad de la propuesta?

No me atrevería tan afirmativamente; tampoco quisiera desvincularlo del mero hecho de la producción del signo. Podemos tener un teatro que esté muy imbricado socialmente con el presente, con lo contemporáneo, y que sin embargo, tenga un sistema de formulación signíca que no responda armónicamente a la naturaleza de su propuesta conceptual. Por eso, cuando hablamos de formalismo, es importante que seamos capaces de entender que tanto hay que atacar el formalismo de quienes quieren exclusivamente

privilegiar la forma olvidando el universo de los contenidos, como de aquéllos que quieren privilegiar los contenidos y olvidarse de la forma. El signo está para contar cosas y cuando hablamos de él, no estamos hablando solamente del hecho material, también estamos hablando de significados y, por lo tanto, de ideología, de responsabilidad social, del mundo inconsciente y muchas cosas más.

¿Por qué creés que han impactado tanto en nuestra ciudad presencias tan dispares como Tadeusz Kantor y Salvador Távora, siendo que el primero proviene del campo de las artes plásticas y el segundo recrea el rito y la ceremonia, produciendo un teatro, llamémosle, más primitivo?

Respecto de Kantor, creo que no existen dudas. Es un hombre que hace un espectáculo con una gran capacidad de fascinación y que controla con mucha precisión, otorgándole una dimensión icónica, plástica y visual muy sugestiva. Lo de Távora está más relacionado a cierta tradición folklórica del sur de España. Si hablamos de "Las Bacantes" no creo que el ritual resulte tan primitivo. Es menos antropológico de lo que parece y está relacionado con un mundo sevillano y andaluz más próximo, ligado a procesiones de Semana Santa.

¿Encontrás alguna similitud entre el teatro español y el argentino actual?

No veo que exista una diferencia tan enorme entre ambos. Sí una distancia en cuanto a los temas, en el trabajo de los actores. En España, en estos momentos, se presentan espectáculos con una gran abundancia de medios. Aquí, en cambio, he visto espectáculos con bastantes medios, otros con muy escasos o prácticamente ningún medio, y que fueron concebidos para muy pocos espectadores. Estas últimas experiencias me han parecido muy interesantes; eso en mi país no existe. Por otra parte, en España, continuamos en una etapa de transición, en la que aún estamos buscando qué lugar le corresponde al teatro en la sociedad española, hecho muy lógico y característico de una sociedad que ha pasado de una dictadura a una democracia. Hemos vivido un período de gran confusión, el que ahora pareciera irse aclarando e intentando definir un perfil futuro. Entre los distintos espectáculos que he visto en Buenos Aires, podría mencionarle uno que asumiría esa condición de contemporaneidad de que estuvimos hablando. Por las características del espectáculo en sí, más allá de la obra, la puesta de *Mahoganny* de Jaime Kogan me produjo una gran satisfacción, allí pude observar que se había producido ese fenómeno, ese proceso de trabajo que les mencioné antes. Sé de otros trabajos que van a presentarse esta temporada y, por lo que me han contado, pareciera que podrían resultar interesantes. Dialogué, por ejemplo, con Raúl Serrano, sobre el *Ricardo III* que va a

montar, y por el planteamiento que me hizo, me pareció que ese espectáculo debía responder o tener implícita esa propuesta de contemporaneidad.

¿Tenés proyectado algún montaje esta temporada?

En breve quisiera poner en escena un espectáculo, pero todavía no tengo definido cuál. Cada día estoy dándole más vueltas a esto, porque el riesgo que tiene reflexionar, ahora lo digo un poco en broma, sobre nuestra propia práctica es muy grande, dado que soy de aquéllos que creen en lo que explican. Entonces no hago más que interrogarme sobre qué hacer, cómo hacer, cuándo hacerlo y de qué manera llevarlo a la práctica. Una de las tareas que me he impuesto es no dar respuestas individuales a ciertos problemas. Considero que algunos problemas, con imaginación y capacidad de organización podrían resolverse y dar mucho de sí para los próximos años. En España se ha producido un cambio muy notable en la relación entre cultura y sociedad. Y las instituciones, por el monto que aportan a los proyectos son muy importantes. Por eso, con un poco más de organización ese dinero podría producir mayores puestos de trabajo, más opciones y producciones. Desde la Asociación de Directores estamos gestionado tener un teatro para intentar responder desde allí a algunos problemas que hemos planteado en esta charla y dar una respuesta más clara a la propia práctica real.

CELCIT--Argentina

Notas

1. El trabajo de Juan Antonio Hormigón en la Escuela Latinoamericana de Teatro Saulo Benavente de CELCIT--Argentina ha sido una concreción de esta institución con la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina y la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

2. Juan Antonio Hormigón es autor de varios libros, entre ellos *Brecht y el realismo dialéctico*; *Valle Inclán, la política: el realismo del pueblo*; y *Valle Inclán, cronología, escritos dispersos, epistolario*; asimismo de la *Introducción y selección de textos de Meyerhold*; actualmente es profesor de Estética Teatral y Dramaturgia de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España.