



"Romeo y Julieta", Teatro 'Q'.



CONTRADICCIONES ENTRE FORMA Y CONTENIDO EN LAS PUESTAS EN ESCENA*

María de la Luz Hurtado
Socióloga, Profesora Escuela de Teatro U.C.

Formalistas vs. contenidistas

La semiología formuló sintéticamente lo que ya desde antaño muchos artistas sabían de sobra: que la forma ES el contenido. No por casualidad, el terreno de discusión, escándalo y oposición entre las distintas generaciones y corrientes artísticas se da en el campo del estilo, de la forma de expresión: en suma, en el del lenguaje, entendido como un conjunto de signos y símbolos codificados convencionalmente (en una convención particular o *idiolecto*, en el caso del arte).

Aun cuando hoy ya constituye un sentido común esta afirmación, la profunda comprensión y aplicación de sus proyecciones se encuentra con permanentes problemas y contradicciones. Estos se evidencian, por ejemplo, en que aún sigue abierta la discusión entre los que son acusados de *formalistas* o de *contenidistas*, con una carga peyorativa hacia cada uno de ellos. Los formalistas serían los que realizan un ejercicio de juego lúdico con las formas, ya sea movidos por esteticismos o por experimentalismos sofisticados, siempre al margen de un punto de vista o una visión de mundo comprometida, versus los contenidistas, que serían aquellos que sólo cuidan el desarrollo de las ideas, produciendo *ladrillos*

* Ponencia presentada en el Seminario Regional de Creación Teatral en América Latina y el Caribe, Lima 1987, organizado por UNESCO.

filosóficos o ideológicos, de muy poco atractivo para el receptor. Los formalistas serían, sin conciencia social o histórica, que escamotean el compromiso con temas y problemas de fondo. Los contenidistas serían, a su vez, los *mensajosos*, intelectuales carentes de capacidad de fascinar a las masas, dudándose de su valor como artistas. En el teatro, estas opciones se hacen aún más tajantes, al oponerse a los que lo realizan sobre la base de imágenes escénicas, *verdadero* teatro, contra los que *sólo hacen literatura*. Se desconoce, por tanto, que unos y otros son una unidad indisoluble de forma-contenido, siendo falaz plantear la cuestión en los términos antinómicos arriba caricaturizados.

De hecho, la relación forma-contenido se resuelve en el teatro verdaderamente en la puesta en escena. Y es allí donde la falta de correspondencia entre la forma y los contenidos buscados o atribuidos a una obra provocan grandes desaciertos artísticos. Intentaremos referirnos a aquellos que son más recurrentes en el teatro actual. También, a aquellos que resuelven exitosamente esta contradicción.

La dificultad adicional del teatro respecto a otras artes como la literatura o la música, es que en él confluyen una multiplicidad de sistemas de signos, cada uno con su particular sistema semiótico(1). Cuando se trata de poner en escena un texto escrito, es éste una referencia ineludible. No sólo hay una propuesta de sentidos e interpretación de situaciones sociales y de personajes, sino que éstos están contenidos / expresados en una forma particular. No nos referimos sólo al lenguaje de los textos dichos por los personajes, sino a la manera como la acción dramática va elaborando situaciones, atmósferas, va calificando a los personajes, les va dando su valor al interior de la obra, y componiendo ritmos, énfasis, tonos y propiedades. Una obra bien lograda es la que encuentra aquella forma que expresa su sentido último, o también en otras palabras, aquella que, en su forma, contiene su propuesta de sentido.

La tradición de los teatros universitarios en Chile impuso en los años 40 y 50 el concepto de *unidad* en el montaje, que se refería a que el director intentaba dar cuenta lo más fielmente posible de la estética contenida en una obra, al poner todos los sistemas lingüísticos empleados en armonía, según un código central. Este enfoque, en principio adecuado, solía no asumir que existían estilos de dirección dominantes que incluían combinaciones y selecciones arbitrarias, como lo pueden ser las *modas* dominantes, o los códigos estéticos vigentes. Por otra parte, entendía la armonía o unidad como mantener un estilo de época correspondiente al tiempo histórico de la obra, manifestado en el vestuario y la escenografía, la música y la coreografía, por ejemplo. Los excesos de esta perspectiva llevaron a las puestas que sus críticos calificaban de *reproducciones arqueológicas* de época, desarraigadas

(1) Véase de Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro*. Ed. Galema, Bs. Aires, 1987

del contexto de producción y circulación, entendidas como un ejercicio educativo para que el espectador se ubicara dentro de la historia de la cultura.

A esta perspectiva se opuso, a fines de los '60 y a través de los '70, la postura que el actor, conjuntamente con el director, son los llamados a plantear y desarrollar la expresividad de los montajes, derecho inalienable de quienes realizan el arte escénico. Sus intereses, puntos de vista y búsquedas expresivas, por cierto soporte de su propuesta de contenidos, son los que priman. La obra escrita, cuando existe, es un pretexto o una inspiración para un montaje que elaborará sus propios códigos. Del respeto a la obra de autor, con una supuesta subordinación interpretativa a su estética, se pasa a su subvaloración. Estas tendencias polares hoy se ven inclinadas muchas veces hacia la primacía de la estética de dirección, quien retoma su función central, cuestionada en la creación colectiva.

La estética del director en disonancia con la del autor

Tal cual se ve en el cine, hoy muchos directores de teatro elaboran estéticas personales, y en su desarrollo expresivo experimentan y aplican sus postulados en cada experiencia de montaje que emprenden. Siendo esto una base esencial para la afirmación y maduración de un director, supone una cierta forma de producción para que sea fructífero. Por ejemplo, la posibilidad de trabajar en talleres creativos con un grupo relativamente estable, teniendo la posibilidad de seleccionar con autonomía la obra a montar. En este caso, cuando no se trata de creaciones propias, la selección de una obra de autor ya elaborada estará conducida por la coincidencia de formas expresivas, al encontrar en aquella obra los elementos apropiados para desarrollar la búsqueda emprendida.

No es el caso, sin embargo, de aquellos directores que son invitados a montar una obra seleccionada por terceros, y que no necesariamente coincide con la estética que constituye la búsqueda artística del director, fruto de realizaciones e influencias anteriores. En ese caso, el director suele aprovechar la oportunidad de disponer de un elenco y posibilidades de producción para aplicar sus postulados, y seguir explorando en métodos de dirección y resultados escénicos. En este caso, en vez de indagar con apertura en la unidad expresiva propia de la obra en cuestión, y descubrir sus ritmos internos y relación forma-contenido, se le sobrepondrá la estética de dirección preconcebida y elaborada en otros procesos. El resultado es la pérdida de la potencialidad expresiva y de significados de la obra escrita por el autor, que ya contenía una forma de expresión posible. Al no ser ésta actualizada,



"Acto Cultural": H. Noguera, J. Soza, P. Hunt, J. Jung, A. Quiroga y M.E. Duvauchelle

por una dirección voluntarista, se resiste a fluir e integrarse a la propuesta autoral, constriñéndola más que proyectándola en todas sus posibilidades.

Es, por ejemplo, lo que Jaime Vadell denominó tan acertadamente *sobredirección* a propósito de la dirección realizada por el teatro de la Universidad Católica de **PUEBLO DE MAL AMOR**, de Radrigán (1). Es también lo que a mi parecer ocurrió en la dirección realizada por Alejandro Castillo de **ACTO CULTURAL**, de Cabrujas, en la compañía Nuevo Grupo. Allí Castillo aplicó un estilo de actuación y una estética que venía desarrollando en París. Se caracterizaba por una contención emocional y corporal, por maquillajes de máscaras blancas unido a un uso de la voz que eludía el hablar cotidiano-naturalista de los personajes. Se sumaba un vestuario, iluminación y ambientación depurado, simbólico, estilizado. Todo ello daba por resultado una puesta limpia, bella, racional.

Veo en Cabrujas, por el contrario, a un autor popular, frondoso, con raíces evidentes en el melodrama, el sainete, el costumbrismo, la revista, la fiesta, proyectados en una simbología surreal cuyas claves están en nuestro imaginario latinoamericano. **ACTO CULTURAL** es una de sus obras más vitales en este sentido: los personajes que celebran su acto en un pueblo pequeño están tan llenos de necesidades íntimas, tan saturados de sus relaciones interpersonales, tan alejados culturalmente de lo verdaderamente académico, que no pueden distinguir entre sus vidas y la historia, entre la realidad y la representación, entre lo anacrónico y lo vigente, por lo que todos estos planos se interponen, superponen y convierten en una expresión multifacética, abigarrada, donde lo que verdaderamente sale a flote es la fuerza cultural, social y personal auténtica, concreta, a la vez subjetiva y colectiva, de ese pueblo.

A mi entender, en este caso el montaje se convierte en expresión, mas sin afán

(1) Ver APUNTES Nº 95 "Carta de Jaime Vadell a Raúl Osorio".

irónico, justamente de aquello que la obra intenta cuestionar: de la sobreposición de códigos convencionales desenraizados a un objeto de gran complejidad humana y social, esquemática e idealizada, y que es por tanto ajena a la identificación popular, y al fluir de su experiencia emocional.

Los contenidos autorales como eje de sentido

La otra cara de esta medalla es la de aquellos montajes que se realizan sobre la base de textos seleccionados por el interés actual de sus contenidos, pero cuya construcción dramática no ha logrado superar el tiempo, por quedar ahora en evidencia sus recursos, sin la ambigüedad y juego de niveles logrados por los mejores representantes de esa estética. Cuando este tipo de obras es puesta de un modo convencional, *bien hecho*, como fue el caso de **PAREJAS DE TRAPO** en el teatro de la U.C., en 1982, aun cuando el texto hablado *diga* muchas cosas críticas que son directamente aplicables a la contingencia, como hecho cultural éste es más bien anacrónico: lo explicativo de los textos, lo lineal del lenguaje, lo evidente de su moraleja y de la función ejemplificadora de cada personaje no corresponden a los desafíos interpretativos y de participación lúdica en que está empeñado el teatro de hoy. No basta con que una obra posea *contenidos* críticos, si su forma no lo es también en la convención teatral empleada. De no ser así, su contenido, que aspira a la subversión de sentidos, se incorpora sin tensiones a la cultura establecida.

Muchas veces este mismo fenómeno se da en el montaje de los clásicos. El respeto que nos provocan, y también el desconocimiento frecuente de sus estructuras y significados profundos, lleva a que se realicen puestas más bien expositivas que interpretativas; se *da a conocer* la obra a un público que tampoco domina sus claves, realizando un acto que aspira a culturizar, pero que no logra verdaderamente hacerse carne en la vida social. Actualmente en Chile, tras ya algunos decenios desde que los teatros universitarios iniciaron sistemáticamente sus montajes, es posible la reapropiación de dichos clásicos. Sin duda, los trabajos de taller son vitales, por la libertad creativa y espíritu de experimentación acucioso que ellos permiten. Un ejemplo auspicioso de ello es la investigación-taller que hace ya tres años realiza sobre **LA VIDA ES SUEÑO** el director Héctor Noguera, quien ya hace 15 años fue su protagonista bajo la dirección de E. Dittborn, y que desde entonces no ha dejado de estudiar esta obra. Otra experiencia importante es la de **ROMEO Y JULIETA** realizada por el Teatro-Escuela "Q" bajo la dirección de Juan Cuevas en 1987. Ya la traducción de Neruda es un elemento clave en este

acercamiento a la sensibilidad local y regional. No obstante, ésta se proyectó popular y cotidianamente, sin perder su universalidad y su grandeza trágica y poética, en la puesta realizada por estos jóvenes que hacen uso de sus espacios propios, de barrio popular, aprovechando los escenarios naturales de la calle y la plaza, los balcones y los árboles. En ellos reviven desde una actuación sencilla y potente, cercana y verdadera, el drama de los jóvenes amantes presos en las disputas de interminable violencia de su familia y ciudad. Los vecinos son aquí parte del drama: no son mero contexto, sino partícipes activos de los conflictos y formas de expresión poética de esta obra.

El doble filo de los montajes espectaculares

En el teatro de otros países americanos y europeos también hay ejemplos ilustrativos de estas descompensaciones forma-contenido. Quizás la situación más frecuente es la del gran teatro-espectáculo, realizado con impactantes recursos escénicos. El grupo canadiense Carbono 14, por ejemplo, montó **Le Rail**, con pretendidos afanes de cuestionamiento a la sociedad industrial deshumanizante, y a la mentalidad militarista y de guerra basada en la carrera armamentista. Era tal el despliegue de fuerza física de los actores, de su elasticidad corporal, de su juego riesgoso con el fuego y las armas, los despliegues técnico-electrónicos sofisticados; etc., que la obra resultaba más una complaciente exaltación de esa realidad, que su cuestionamiento. Había allí una estética nihilista-fascista no reconocida por sus realizadores, y que se impuso como su sentido último.

Cuando en Latinoamérica, con tal disparidad de recursos materiales, y en ocasiones también de formación actoral y creativa respecto a los *países del norte*, buscamos imitar esas estéticas de gran producción, sólo hacemos una mala caricatura de ellas, propias de un teatro colonizado. Es importante que la carencia de capacidad material no lleve, entonces, a un teatro decadente sino a uno que despliegue una estética *pobre* no como un sustituto irremediable, sino que como un valor que nos interpreta positivamente, con plena dignidad. El reconocimiento en festivales internacionales, en que se presentan grandes superproducciones que pasan sin pena ni gloria, de obras como **LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA** en Nueva York, o **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DÍA** en España, Caracas y Bogotá, basados en una dramaturgia profunda y en una actuación y dirección cuya sencillez formal resalta los valores culturales y la densidad de experiencias que la fundan, son una muestra contundente de esto.

El ritual, momento reintegrador de formas-contenidos

Muchos teatros populares a través de América han enfrentado este desafío de transformar la limitación económica en un estímulo a la creatividad. Es por ejemplo el caso del grupo de Villa El Salvador, un pueblo joven de Lima. Su teatro, surgido en el barrio y realizado para él, cobra su frescura, juego y verdad en el espacio abierto y despojado en que se realiza. La clave está en el trabajo de investigación de la realidad hecha por el grupo, y su elaboración dramática y estética que identifica gozosamente a la comunidad, y la trasciende. Ellos no confunden pobreza de recursos materiales con improvisación artística: el rigor actoral y expresivo es máximo, como también el cuidado de los procesos de creación de la obra y de relación con la comunidad receptora. No hacen obras didácticas ni de movilización política, al estilo del teatro popular latinoamericano de los '60: sus raíces dramáticas están en la comedia del arte, en la farsa, en la fiesta ritual. Y, al crear desde esas condiciones de producción y conectarse sin embargo con las fuentes del teatro universal, ironizan y cuestionan implícitamente a aquel teatro que empieza por enmascarar su condición cultural y social con ropajes que más que enaltecerlo, ponen en evidencia su inautenticidad.

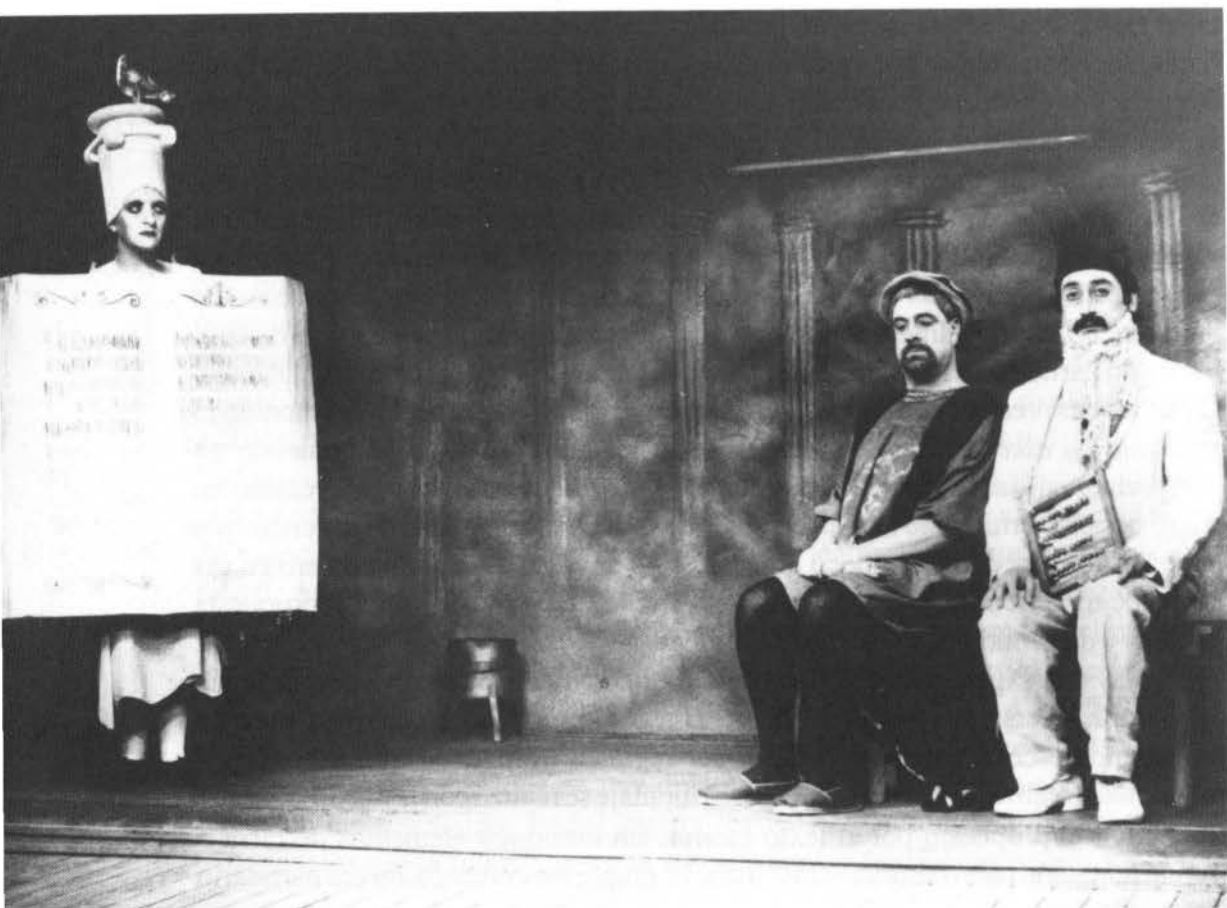
También las formas de organización de los espacios e interacciones sociales en la vida pública son significativas. Hay allí rituales cristalizados, de enajenación y despersonalización de los que lo ocupan y recorren. Las intervenciones que en esos espacios cotidianos hacen grupos de teatro callejeros, que muchas veces sin presentar *obras* propiamente tales, llevan la alegría, la música, el juego y el disfraz, haciendo participar a los transeúntes para que hagan de su plaza o de su calle un lugar de autoexpresión, comunicación y participación, están de hecho desmontando la *puesta en escena* disciplinada de los rituales dominantes, y proponiendo un comportamiento activador de su cultura. No es la fórmula tradicional de realizar un teatro popular-crítico; no hay discursos ideológicos, maquetas ni de los enemigos ni de los amigos, como tampoco directrices de movilización política. Pero en esa forma de modificar un espacio, un tiempo y una acción social, hay una propuesta cultural y de sentido.

Hay una experiencia brasileña extraordinariamente ilustrativa de este tema, en la cara inversa al ejemplo anterior. Un grupo puso en escena una obra de propaganda escrita por un partidario del régimen militar, en que exponía los principios y realizaciones del gobierno. El montaje se realizó con la máxima *verdad* respecto a lo propuesto por el texto escrito, sin introducir elementos de farsa o ironía, tentación recurrente en estos casos. El grupo, sin embargo, no era partidario

de lo *dicho* en la obra: querían que el contexto de recepción popular en que la exhibieran le diera su significado. De hecho, al evaluar la experiencia, afirmaban que se invertía rápidamente el *mensaje* del texto, constituyéndose aquella obra promocional al sistema del momento en una de las más exitosas en su función de crítica ideológico-política. Y ello, sin *forzar* desde la puesta esta decodificación, sino dejando que ésta brotara al entrar en diálogo con los valores y experiencia de las barriadas que se transforman en oponentes activos a los contenidos propuestos por la obra.

Que no se postule, entonces, que el teatro que explora desde las formas la expresión de sus contenidos, se está sustrayendo a ellos. Más bien hagamos un ejercicio de la sospecha cuando, por haber contenidos explícitos, se dan automáticamente por satisfechos los logros de la elaboración/ transmisión de ese sentido.

"Acto Cultural". P. Hunt, J. Jung y J. Soza.





Le Rail, Quebec, 1985



"Romeo y Julieta", Teatro 'Q'.