

Actualidad
de las **Artes**
Escénicas
PERSPECTIVA
LATINOAMERICANA

Domingo Adame
Coordinador y editor

José Ramón Alcántara

María Bonilla

Jorge Dubatti

Elka Fediuk

Paloma López Medina

Nicolás Núñez

Alejandro Ortiz

Antonio Prieto

Octavio Rivera y

Martha Toriz



Universidad Veracruzana

Dr. Raúl Arias Lovillo
RECTOR

Dr. Ricardo Corzo Ramírez
SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Victor Aguilar Pizarro
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Elka Fediuk
DIRECTORA GENERAL DEL ÁREA ACADÉMICA DE ARTES

Mtro. Agustín del Moral
ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN GENERAL EDITORIAL

Dr. Domingo Adame Hernández
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE TEATRO

Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa,
Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
direct@uv.mx
Tel/fax (228) 818 5980; 818 1388

Primera edición
Mayo de 2009

Actualidad de las Artes Escénicas.
Perspectiva Latinoamericana
Primera edición Mayo 2009
© Universidad Veracruzana / Facultad de Teatro
Xalapa, Ver. México
ISBN: 978-607-7605-27-0

Foto de portada
Tzoltéotl, barranca de ilusiones
Taller de Teatro Alternativo
Facultad de Teatro
Dirección de Nicolás Nuñez
Marzo, 2007

Impreso en México-Printed in Mexico
Asistente de Edición: Isabel Castillo Cervantes
Diseño: Julio César Díaz
Impresión: Javier Estrada / Servicios Editoriales

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	7
<i>En memoria de Jerzy Grotowski</i> por Nicolás Núñez	9
<i>Herramientas de Poética Teatral:</i> <i>concepciones de teatro y bases epistemológicas</i> por Jorge Dubatti	12
<i>Historicidad y atemporalidad del discurso teatral</i> por Alejandro Ortiz Bullé Goyri	25
<i>¿Teatro?, ¿para qué?</i> por María Bonilla	35
<i>"Artes escénicas": atisbos al azar y diccionarios</i> por Octavio Rivera Krakowska	42
<i>"Poéticas y políticas de la hibridación"</i> por Elka Fediuk	53
<i>La teatrológia y las artes escénicas</i> por Martha Toriz	78
<i>Disolución de las fronteras en las artes escénicas</i> por Paloma López Medina Ávalos	93
<i>Las fronteras de la Representación</i> por José Ramón Alcántara Mejía	103
<i>¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance</i> por Antonio Prieto Stambaugh	116
<i>Trans-Teatro</i> por Nicolás Núñez	144
<i>Experiencia trans-escénica (y transcultural) en El Tajín</i> por Domingo Adame	150

Presentación

En una época como la actual, caracterizada por las múltiples transformaciones derivadas de la manera de entender la realidad, es inevitable preguntarse por el lugar que ocupan las *artes escénicas* y, sobre todo, como son vistas desde el contexto latinoamericano. A esta pregunta y con esta perspectiva se busca responder a través de 11 ensayos que integran este libro, el cual forma parte del proyecto de divulgación del Cuerpo Académico de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Este volumen es el primero de una serie de publicaciones que nos proponemos realizar como parte de una Red de Investigadores cuyo objetivo es contribuir a la generación de conocimiento y al fortalecimiento de nuestros programas académicos, tanto de licenciatura como de posgrado.

El libro colectivo que ofrecemos a los lectores es una muestra de las nuevas formas de pensar y hacer en el campo de las *artes escénicas* en Latinoamérica. Los autores, a quienes agradecemos su solidaria y comprometida colaboración, son docentes e investigadores de instituciones de México y Latinoamérica que han marcado el rumbo en la formación y la investigación teatral en el continente, muchos de ellos con larga y prestigiosa trayectoria: Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires, María Bonilla de la Universidad de Costa Rica, Nicolás Núñez de la Universidad Nacional Autónoma de México, Martha Toriz del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, José Ramón Alcántara de la Universidad Iberoamericana, Alejandro Ortiz de la Universidad Autónoma Metropolitana, así como Elka Fediuk, Octavio Rivera, Paloma López Medina, Antonio Prieto y Domingo Adame de la Universidad Veracruzana. Todos ellos son profesores del Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, primero en su género en México.

La diversidad de los textos permite diferentes acercamientos: quienes se interesen por las poéticas y los discursos teatrales encontrarán en los ensayos de Jorge Dubatti y Alejandro Ortiz herramientas epistemológicas e históricas de largo alcance. María Bonilla, al abrir la pregunta ¿Teatro?, ¿para qué?, nos introduce a las entrañas mismas de la experiencia teatral. Octavio

Rivera, en un ejercicio hermenéutico, indaga sobre las definiciones del concepto "Artes escénicas". Enseguida aparece un conjunto de reflexiones teóricas que revelan la complejidad del tema de este libro: Elka Fediuk revisa minuciosamente los intercambios escénicos entre Occidente y Oriente; con el mismo cuidado Martha Toriz establece los vínculos entre teatrología y artes escénicas; Paloma López Medina apela por el surgimiento de un paradigma que permita la formación de un teatrista integral; José Ramón Alcántara, con la claridad y rigor que lo caracterizan, va más allá de las consideraciones históricas y sociales sobre el fenómeno teatral haciendo formulaciones estéticas y de carácter interdisciplinario; Antonio Prieto nos divierte con un lúdico texto en el que teatralidad y performatividad abandonan el debate académico y se suben a luchar a un ring. Finalmente Nicolás Núñez y Domingo Adame, ubicados en el ámbito de la transdisciplinariedad exponen, respectivamente, una propuesta: el *trans-teatro* y una experiencia *trans-escénica*.

Invitamos a los lectores a sumarse al diálogo que habrá de conducirnos a una mejor comprensión acerca del sentido que hoy tienen las diversas formas de creación escénica, en las cuales el ser humano se pone en juego utilizando los recursos que la naturaleza y la cultura ponen a su disposición.

Por último, me es muy grato compartir que este libro está dedicado a Jerzy Grotowski al conmemorarse el décimo aniversario de su fallecimiento. De este modo nos sumamos al homenaje que la UNESCO le ofrece este año para recordar sus grandes contribuciones a la humanidad a través del teatro. El maestro Grotowski es ejemplo de consagración al teatro como vía para alcanzar el autoconocimiento y la conexión con todas las energías del universo. Su formación rigurosa como teatrista en la Escuela Superior Estatal de Teatro de Cracovia, Polonia; su trabajo de experimentación creativa con el Teatro de las Trece Filas; su propuesta del Teatro Pobre que elimina lo superfluo del teatro y sólo deja al actor como oficiante del rito sagrado; su permanente investigación, que lo llevó del Teatro de las Fuentes a las fuentes de la acción, son ejemplo a seguir por todos los que han sido llamados a formar parte del "linaje teatral". Es por ello que abre este libro un texto escrito por Nicolás Núñez, quien participó en varios de los proyectos del maestro Grotowski y ha sido uno de los más consecuentes continuadores de su pensamiento y acción.

Domingo Adame
Coordinador y editor

La teatrología y las artes escénicas

Martha Toriz

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA

En este trabajo pretendo mostrar la relación de la teatrología con las artes escénicas. El término de teatrología induce a pensar en "estudio del teatro"; en efecto, así surge históricamente. Sin embargo, en el desarrollo de esa disciplina se opera un cambio gradual en la manera de observar al objeto de estudio. De manera que la teatrología ha pasado a ser el estudio de las artes escénicas.

El texto que presento está dividido en tres partes. En la primera, ofrezco un poco de historia para ubicar la época en que surge la teatrología como disciplina científica; no con un afán de causalidad, sino porque, a veces, se tiende a abordar directamente el asunto y, de repente, pareciera que el fenómeno a tratar surge "por generación espontánea", o bien, que los protagonistas del hecho "descubren el hilo negro".

La segunda parte está constituida por unos primeros apuntes sobre los inicios de la teatrología en el ámbito científico. Para ello empleé las facilidades que brinda Internet para visitar universidades y bibliotecas, principalmente. Realicé búsquedas en la web usando mi idioma —obviamente—, más aquéllos en los que podía traducir el término teatrología o ciencia teatral (inglés, francés, alemán).¹ La información sobre la historia de la teatrología como ciencia sólo la encontré en alemán, por ello este texto se circunscribe a los países con esta lengua.² En los otros idiomas aparecían sitios que albergan bibliografía, estudios teatrológicos, encuentros de investigación, planes de estudio, pero nada de historia.

En la tercera parte, abordo algunos problemas metodológicos, tanto de la disciplina misma, como de la práctica de la teatrología, en la enseñanza y en la investigación.

¹ Casi todos los idiomas latinos traducen el término con mínimos cambios en la grafía, por lo que busqué en italiano, catalán y portugués.

² Cabe agregar que la ponencia que presentó Erika Fischer-Lichte, en 1999, en la ciudad de México, fue una gran fuente de apoyo e inspiración para este escrito.

Un poco de historia (no hace daño)

A través de la historia de la humanidad se ha ido evolucionando gracias a la manera de mirar a nuestro alrededor, mirada que se determina por la misma historicidad del ser humano, por su contexto, por sus circunstancias. A veces, sociedades enteras convienen en sintonizar su mirada y darle continuidad, hasta que de pronto surge una mirada disidente, una persona que observa a su alrededor bajo otra óptica y que cuestiona lo establecido, lo dado por inamovible. Muchos de estos seres han contribuido a producir cambios en variados órdenes.

Por la época en que el físico alemán Max Planck (1858-1947) observaba, cuestionaba y demostraba la obsolescencia de lo establecido, otras varias miradas hacían lo mismo en sus diversos campos de interés. Planck, en 1900, daba a conocer los fundamentos de la teoría cuántica, con la que se introducen los conceptos de incertidumbre e indeterminación. En ese mismo año, Sigmund Freud (1856-1939) publicaba *La interpretación de los sueños*, y entonces los conceptos de conciencia e inconciencia se propagarían más ampliamente. Poco después Albert Einstein (1879-1955) publicaba el famoso artículo que le haría acreedor al premio Nobel; en él figuraban los resultados de la investigación realizada retomando ciertos principios de la teoría de Planck. A los anteriores conceptos se sumaría el de relatividad.

El mundo occidental había comenzado a experimentar una transformación, entre otras cosas, por el acelerado desarrollo de la ciencia y la tecnología en el último tercio del siglo XIX. Tan sólo de 1875 a 1895, en el mundo se verían surgir nuevas invenciones, como el automóvil, el teléfono, el fonógrafo, la lámpara incandescente y el cinematógrafo. En el ámbito artístico, por aquel entonces, el concepto dominante de teatro postulaba que éste era la puesta en escena de una obra literaria, y que no se le podía considerar como arte sin este elemento fundamental, pero aquí también se acercaba un cambio.

Para 1897 —apenas diez años después que Edison inventara la lámpara incandescente—, el escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928) había publicado dos libros donde exponía sus ideas y experiencias sobre la puesta en escena. Ahí traslucía ya la importancia del director como creador, y no como organizador de parafernalia para mostrar en escena el texto dramático: "Durante largo tiempo, en aras de alcanzar una fidelidad mimética, como copia, el director fue un servidor-ilustrador del texto." (Adame 1994, 41). Asimismo, Appia resaltaba el papel de la plasticidad y la iluminación, en juego con la corporalidad del actor, lo cual ya constituía un concepto que venía a romper la dimensión verbal y literaria, fundamental para la manera en que entonces se concebía el teatro.

Justo cuando se publicaba el segundo libro de Appia, el británico

Gordon Craig (1872-1966) cambiaba su desempeño como actor por el de escenógrafo. Desde sus primeros montajes dio muestra de centrar el foco de atención en el trabajo actoral y la iluminación, mediante un diseño minimalista. En 1904 viaja a Alemania, en donde redacta su ensayo *Del arte del teatro*. Durante su estancia en ese país, Craig conoció a Constantin Stanislavski, con quien trabajaría en 1912 en su producción de *Hamlet* con el Teatro de Arte de Moscú. También coincidiría con Appia, cuando ambos participaron en una exposición internacional de teatro en Zurich, en 1914.³

Otro artista, cuyas ideas creativas iban en consonancia con las de sus contemporáneos y que contribuyó junto con ellos al cambio en la concepción del teatro, fue el director teatral austriaco Max Reinhardt (1873-1943). En 1902 se trasladó a Alemania, particularmente a Berlín, donde dirigió obras en varios teatros, aparte de dirigir la compañía Deutsches Theater, de 1905 a 1919, y de 1924 a 1932.

En su primer periodo con esta compañía realizó teatro de cámara ante un reducido grupo de espectadores que debían captar la sutileza del gesto actoral, por lo que su labor como director tuvo gran incidencia en la formación de actores. Con ello reforzaba la importancia de la corporalidad y la gestualidad por sobre el recitado enfático del texto.

Por su parte, Constantin Stanislavski (1863-1938) también observaba de otra manera la interpretación actoral, se hizo preguntas sobre la formación del actor, y puso manos a la obra. Aproximadamente a fines de la primera década del siglo XX, Stanislavski iniciaría el estudio sistemático que lo llevaría a implementar un nuevo método de actuación. Su trabajo fue revolucionario y trascendental, al igual que el de los científicos y artistas aludidos.

El surgimiento de la ciencia teatral, o teatrología, en Alemania

Cuando el positivismo decimonónico postuló que el método científico no sólo era aplicable para las ciencias naturales sino también para el estudio del ser humano en sociedad, filósofos e intelectuales encaminaron sus esfuerzos a legitimar como ciencias a los estudios humanísticos, entre los que se encontraban la literatura, la psicología, la filosofía, la antropología, el arte y, dentro de éste, el teatro.

Los especialistas en la historia de la literatura europea fueron los primeros en afirmar la validez de una ciencia teatral con una especificidad propia. Muy probablemente encontraron sus premisas al efectuar una doble tarea reflexiva. Por un lado, dentro de su especialidad, se abocaron a la

³ Apenas dos años antes que, en esa misma ciudad, el poeta y filósofo rumano Tristan Tzara fundara el Cabaret Voltaire, exponiendo el acta fundacional del dadaísmo.

historia del teatro europeo, en la que encontraron las transformaciones que sufría el concepto de teatro con el paso del tiempo. Por otro lado, no es desdeñable pensar que estaban al tanto de las reflexiones que sobre su arte hacían los creadores que estaban innovando la escena europea.

La teatrología en Alemania remite normalmente a tres personalidades fundadoras: Max Herrmann (1865-1942) en Berlín, Artur Kutscher (1878-1960) en Munich y Carl Niessen (1890-1969) en Colonia. A pesar de que los tres se graduaron en Historia de la Literatura, sostuvieron esfuerzos conjuntos para liberar la disciplina de la "tiranía de la filología" y proporcionarle una legitimación como ciencia autónoma (Balme).

Así, los primeros impulsos en los ámbitos académicos fueron en el terreno de la investigación pero, como profesores universitarios, no podían desligarla de la enseñanza. A partir del cambio de siglo, en el marco de la investigación literaria, llevaron a cabo unas conferencias sobre la historia del teatro, entre otros: Herrmann en Berlín, Hugo Dinger en Jena, Berthold Litzmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig y Artur Kutscher en Munich. En 1902 se fundó, con la colaboración de Herrmann, una asociación dedicada a la historia del teatro en Berlín, la cual dio a conocer públicamente la hasta hoy existente colección Textos de la Asociación de Historiadores de Teatro (Balme). Poco después se instituyó, aún dentro de los estudios literarios, la materia de teatrología.

En 1920, Herrmann redactó un texto con motivo del surgimiento de otra organización, ésta, promotora de los principios de la teatrología, los cuales debían constituir la nueva disciplina. Según la perspectiva de Herrmann, la historia, la actualidad, la teoría y la práctica, debían estar vinculados estrechamente, en una relación recíproca: "La teatrología es la enseñanza viva del pasado, vinculada con el aprendizaje del teatro actual", escribió Herrmann (citado por Balme), aunque naturalmente, en su tiempo no había ocurrido semejante transformación.

Las disciplinas cercanas, como la literatura o los estudios del arte, extrañamente se colocaban por separado respecto de la producción literaria y el arte contemporáneos, lo que en la actualidad es inimaginable. Dicha relación, que reclamaba de Herrmann la unión de la historia y la actualidad en la investigación y la enseñanza ha permanecido, hasta hoy, como una marca distintiva de la teatrología (Balme).

En el mencionado texto, Herrmann abogaba también por una ampliación de los horizontes de la investigación acerca de otro tipo de representaciones. La ciencia del teatro abarcaría mucho más que sólo la representación del drama escrito, en tanto que concebía al teatro como un arte social.

En sus primeros escritos sobre la materia, Herrmann exponía sus cuestionamientos acerca de la definición conceptual del teatro y de cuáles

serían los factores que lo determinaban como fenómeno escénico. Hacía una distinción entre el teatro y la obra dramática, en donde ésta era una creación artística individual, mientras que el teatro era una creación que se producía por la interacción de los intérpretes y los espectadores. En tanto que aún resultaba impensable el teatro sin la dramaturgia, sus reflexiones teóricas levantaron ámpula entre los críticos de la época (Fischer-Lichte, 1).

Sin embargo, Herrmann continuó aportando argumentos en torno a la novedosa concepción del teatro y profundizando en su estudio, mismo del que surgían nuevas interrogantes: ¿cuáles serían los aspectos a tomar en cuenta en una puesta en escena para obtener conocimientos susceptibles de ser transmitidos a las siguientes generaciones? La pregunta llevaba implícito el propósito de toda ciencia, y no podía formularse de otra manera al provenir de un científico, estudioso de la literatura y la historia del teatro.

Asimismo inquiría: si algo efímero como la puesta en escena es el fundamento del arte teatral, ¿cómo puede ser estudiada científicamente? Sus reflexiones evidenciaban una perspectiva social:

El sentido original del teatro [...] consistía en ser un juego⁴ social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Este punto debe ser tenido en cuenta por la ciencia teatral⁵ (Herrmann citado por Fischer-Lichte, 2).

Al tomar como punto de partida al teatro como una comunidad social en la que participan actores y espectadores, destacaba el papel determinante de la comunicación que tenía lugar en una dimensión espacial. Con ello añadía que el teatro es un arte espacial que reúne a una comunidad constituida por ejecutantes y público, donde su presencia corporal interactúa creando una atmósfera particular. Así, concordaba con los pensamientos de Appia, Craig y Reinhardt, entre otros de sus contemporáneos.

Desde el inicio de sus estudios teatrales, Herrmann planeaba la creación de un instituto de ciencia teatral, el cual finalmente pudo fundar

⁴ En alemán *Spiel*, que también se puede traducir como obra de teatro o representación. En la cita respeto la traducción del original.

⁵ En alemán *Theaterwissenschaft*, que también puede vertirse como teatrolología.

en 1923 en la Universidad de Berlín, con lo cual se legitimaba la teatrología como ciencia de la puesta en escena (Fischer-Lichte, 1).

Evidentemente, Herrmann estaba imbuído del pensamiento de su coterráneo Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien en 1883 publicó en Berlín su *Introducción a las ciencias del espíritu*. Con este trabajo, reaccionaba al positivismo imperante en los años anteriores, Dilthey rechazó el método propio de las ciencias naturales y propuso uno para las ciencias humanas o del espíritu, como el arte, la literatura y el teatro. Consideraba que el investigador era un intérprete que puede emplear su capacidad de comprensión y penetración, en combinación con el contexto cultural e histórico del texto abordado, para así obtener el sentido original del texto.

Herrmann, en un principio, sugería la reconstrucción de las puestas en escena del pasado, quizá con la hermenéutica de Dilthey y cercano a la manera de proceder de un colega en la universidad, Ernst Cassirer (1874-1945). Es decir, con referencia a que, por ese tiempo, desarrolló Cassirer un estudio histórico sobre la ciencia y la filosofía desde el Renacimiento y la Ilustración hasta Kant, examinando una gran variedad de fuentes escritas (Friedmann). Más adelante, en los años veinte, Herrmann delimitó esa reconstrucción a las condiciones espaciales de ciertas representaciones, como los carnavales del siglo XVI, probablemente también influenciado por Cassirer. En 1919 ofrecen a este filósofo una cátedra en Hamburgo, donde conoce la Biblioteca de Ciencias Culturales. En aquel repositorio encontró abundante material sobre historia cultural y artística, y sobre ritos y mitos antiguos,⁶ temas que le interesaron desde el punto de vista filosófico, pero a los que Herrmann observó desde la perspectiva que en esos momentos habían marcado los artistas contemporáneos con relación al espacio escénico.

Por otro lado, respecto de las reconstrucciones históricas, el director, dramaturgo y teórico ruso Nikolai Evreinov (1879-1953), también había buscado en las representaciones teatrales pretéritas la esencia de la teatralidad. En las dos temporadas en que trabajó como director en el teatro Starinny de San Petersburgo (1907-08 y 1911-12), Evreinov, el barón Osten-Drizen y otros directores, trataron de reconstruir obras de varias épocas. La primera temporada la dedicaron a distintos tipos de representaciones francesas de los siglos XI al XV, y la segunda, al teatro español de los siglos XVI-XVII. Dichas puestas en escena estaban precedidas por una amplia investigación sobre el teatro de esas épocas. Sin embargo, no intentaban hacer un acercamiento arqueológico, sino una interpretación orientada hacia la estilización (Kirillov).

Evreinov publicó sus primeras ideas sobre la teatralidad en 1908, en un ensayo titulado *Apología de la teatralidad*, donde aplica la cualidad

⁶ Tal hecho sería el detonante para su concepción de las formas simbólicas.

de teatral a situaciones cotidianas, pues el ser humano posee un instinto teatral. Al finalizar la primera guerra mundial, sus obras como dramaturgo se empezaron a montar en diversas ciudades europeas. Por ese motivo, antes de partir hacia París, tuvo la oportunidad de visitar Berlín en 1922 — unos meses antes de la apertura del Instituto de Teatología—, cuando en esa ciudad se escenificaba una obra suya.

Considero que tanto los procedimientos que implicaban una mirada hacia los variados tipos de representaciones escénicas del pasado, como las ideas acerca de la tendencia del ser humano por la teatralización, también pudieron haber sido fuente de inspiración para los fundadores de la teatología en Alemania.

Para Herrmann, el foco central de la investigación de la teatología radicaba en la historia del teatro europeo. Pero además, el enfoque que fundamentaba a la naciente teatología, al poner el acento en la interacción espectadores-actores mediante su corporalidad en un espacio dado, hizo que las líneas de investigación institucionales fueran desarrollándose hacia lo performativo en todas las culturas. Por su parte, los colegas de Herrmann, fundadores junto con él de la ciencia teatral, Artur Kutscher, en Munich, y Carl Niessen, en Colonia, tomaron un camino muy diferente, investigando la disposición cultural básica del comportamiento teatral e incursionando en el estudio de la teatralización de la vida festiva de pueblos y épocas variadas. A partir de dicho sesgo, en los años posteriores, los estudios teatrológicos derivarían sus temas hacia el teatro popular, el teatro de títeres y máscaras, los rituales, las ceremonias, las fiestas y otros tipos de representaciones.

Niessen, al fundar en 1925 el Instituto de Teatología en la Universidad de Colonia (Baumeister y Strauch), se preocupó porque sus estudiantes adquirieran, amén de una sólida formación teórica, las habilidades necesarias para la práctica de las artes escénicas. Bajo su cargo como director dieron inicio clases de dramaturgia, esgrima, dirección de teatro y ópera, cine y expresión verbal.

Todavía no finalizaba la segunda guerra mundial, cuando en 1943 se echó a andar otro instituto en Viena⁷ (Haider, 1). No obstante el surgimiento de estos institutos, la teatología aún era una disciplina en formación, con base en la cual se trató de avanzar en la configuración de su objeto de estudio.

⁷ Hoy día se suman a los ya mencionados, institutos de ciencia teatral en: Bayreuth, Bochum, Erlangen, Frankfurt am Main, Giessen, Leipzig, Lingen, Mainz, y en Berna, Suiza. También encontramos que en 1949 se funda, en la hoy Eslovaquia, la Academia de Artes Dramáticas, Música y Danza, que alberga un Departamento de Teatología, así como un Instituto de Literatura y Teatología fundado en 1952 en la actual Croacia. Esto no quiere decir que en otras latitudes no haya centros de investigación y educación teatrológica; significa o que en el apelativo de las instituciones no se legitima el estudio del teatro como disciplina científica, o que no entiendo las lenguas eslavas.

Aún cuando se miraba la teatrología desde una óptica de apertura —favorecida por las condiciones científicas y tecnológicas imperantes—, que abarcaba varios tipos de eventos escénicos teatrales, los estudios de estos tres teatrólogos aún se hacían con base en los textos y los artefactos en ellos empleados. Es decir, aún no se había encontrado el método que pudiera aplicarse a la especificidad de lo teatral o de la puesta en escena.

La teatrología hoy

Cuando en los años setenta del siglo XX comenzó a aplicarse la semiótica en determinados aspectos de la puesta en escena, la teatrología adquirió el fundamento teórico-metodológico sobre el cual podría desarrollarse como ciencia (Fischer-Lichte, 7).

De acuerdo con Tadeusz Kowzan, "La semiología postulada por el lingüista de Ginebra [Ferdinand de Saussure] (y antes de él por Ch. S. Peirce, bajo el nombre de semiótica), no logró, durante medio siglo, constituirse a través de las diferentes disciplinas [...]" (26). La teoría de los signos fue posteriormente aplicada en varios campos científicos, pero aún era desaprovechada por los estudiosos del teatro. Al observar Kowzan el valor de esta teoría como "herramienta provisional para el científico del espectáculo teatral" (36), en 1968 publica el artículo "Le signe au théâtre". En él hace un recuento histórico acerca de quiénes habían empleado la noción de signo y en qué aplicaciones, para mostrar que el análisis semiótico podía ejercerse en forma sistemática en el terreno de las artes, particularmente, en el teatro. Asimismo, proporciona una clasificación de trece sistemas de signos teatrales y, acto seguido, pasa a dar ejemplos prácticos. Su artículo era una llamada de atención hacia los teatrólogos, y ése era su propósito:

Si nos hemos atrevido a bosquejar esta ojeada general (aunque limitada a ciertos tipos de espectáculo), ha sido con la esperanza de alentar y facilitar búsquedas prácticas, sin las cuales no puede realizarse una síntesis válida. Las observaciones aquí presentadas tal vez sean útiles para el análisis científico de la representación teatral. Nuestra época exige un análisis verdaderamente científico y comparativo (Kowzan, 59).

Este teórico polaco, incluso, sugería en su texto el uso de los medios de grabación actuales para examinar una y otra vez los signos visuales y auditivos de una puesta en escena. Su propósito visionario se vio cumplido, al tener su propuesta un impacto efectivo entre los estudiosos, no sólo del teatro, sino de las artes escénicas.

Desde entonces se han hecho considerables análisis semióticos de

representaciones teatrales, los que se incrementaron con la producción masiva de cámaras de video. Obviamente, se han tomado en consideración los límites de esta tecnología, pues no es lo mismo el lenguaje cinematográfico al proceso de comunicación en vivo que tiene lugar en un fenómeno teatral. Sin embargo, el empleo de este método, como de otros que han surgido paralelamente o en forma posterior, ha contribuido al desarrollo de los estudios teatrológicos.

Otras formas de registro de los signos teatrales son las notas que el investigador toma durante la función, las fotografías, los diseños escenográficos y los de vestuario y maquillaje, las críticas, y los cuestionarios y entrevistas que se hacen a los espectadores al terminar la función.

Un medio de notación igualmente importante son las bitácoras del proceso creativo. Éstas dan cuenta en detalle del transcurrir cotidiano de cada ensayo de la obra y de cada sesión con el equipo creativo, por lo que registran los significados que cada integrante quiere dar a los signos empleados, así como la manera que tiene el director de concebir el espectáculo total. Por esta razón, las bitácoras por sí mismas entrañan un gran valor para el teatrólogo, así como para todo aquel que desee conocer el desenvolvimiento de un proceso creativo.

Para los fines del análisis de la puesta en escena, las bitácoras son un instrumento útil porque ayudan a confrontar el planteamiento con base en el cual se configuró el montaje, con la plenitud de la puesta en escena, que sólo tiene lugar en presencia de los espectadores al momento de la función.

La semiótica sirvió para apuntalar los estudios de las artes escénicas como una disciplina científica, y continúa siendo útil para estudiar las funciones referenciales en la relación significante-significado. Sin embargo, sólo es un enfoque desde el que pueden observarse estas artes; es decir, una perspectiva, una mirada hacia nuestro objeto de estudio. De repente, alguna mirada disidente se percató que los signos teatrales no sólo tienen funciones referenciales, sino también performativas.

Al activarse las reflexiones teóricas tras la práctica y la crítica de la semiótica, se retornó a aquello que reclamaban los fundadores de la teatrología en Alemania, especialmente Niessen:

A fin de mantener el sentido de totalidad es necesario que nos esforcemos en considerar algunos puntos que normalmente no son tenidos en cuenta en relación con el teatro: dicho esfuerzo incluye desde la teatralización de la vida festiva como, por ejemplo, procesiones, marchas de triunfo, torneos, espectáculos con fuego y representaciones mímicas, hasta pantomimas circenses, sin mencionar las artes teatrales menores como el teatro de muñecos y el teatro de sombras (citado por Fischer Lichte, 4).

Actualmente, los institutos de ciencia teatral en Alemania incluyen áreas de docencia, investigación, documentación y difusión, abarcando, principalmente, el teatro, la danza y la música teatrales, y el performance. Es decir, se toma en consideración que el objeto de estudio de la teatrología son las artes escénicas teatrales, no sólo el teatro, el cual —como dice Jorge Dubatti siguiendo a Elena Oliveras— actualmente está des-definido (108).

El individuo que egresa de estos institutos no lo hace con un solo perfil, sino que está preparado para ser teórico de las artes escénicas, historiador, crítico, investigador, gestor cultural o diseñador de políticas culturales. Los planes de estudio de esta especialidad incluyen tanto las materias prácticas de trabajo con el cuerpo y la voz, como las materias teóricas en las que se propicia la capacidad reflexiva y crítica.

Quienes se inician en la especialidad deben tomar en cuenta que, si bien el término teatrología se acuñó desde inicios del siglo XX, podemos pensar y aceptar que mucho antes que se empleara el término teatrología, muchos seres practicantes u observadores del fenómeno teatral ya hacían reflexiones teatroológicas. Esto es, pensaban y analizaban acerca del ser del teatro, de sus características o cualidades, funciones o efectos, su historicidad o su historia, unas veces más empíricamente y otras más científicamente. El hecho de que con la legitimación de las ciencias humanísticas, su sistematicidad y su método, también se inscribieran los estudios teatrales como científicos, no obsta para negar que siglos antes ya existieran valiosas teorizaciones sobre este arte.

Pensar el teatro en términos epistemológicos ya es filosofar sobre nuestro objeto de estudio.⁸ Lo que es grave en las instituciones de educación superior es que a los estudiantes se les enseñe las distintas formas del teatro en la historia de la humanidad y de sus propias localidades, restringidas a un cúmulo de nombres, fechas, lugares o denominaciones de corrientes artísticas, sin llegar nunca siquiera a revisar la filosofía del teatro —ya no digamos a establecer una vinculación—; es decir, su epistemología, sus características ontológicas, su ética, su estética y su lógica, en la historicidad de los hechos que arrojaron tales datos.⁹

⁸ Dubatti propone que una tarea urgente para el teatrólogo de hoy es "pensar el teatro en términos filosóficos" (118).

⁹ En este sentido, concuerdo con Domingo Adame cuando dice, refiriéndose a la formación teatral: "[...] en la medida que el conocimiento se presenta como un horizonte de posibilidades y no como datos y fórmulas para almacenar y repetir hasta el cansancio, el teatro tiene que replantear sus estrategias para convertirse en un espacio participativo de construcción/comprensión de múltiples realidades [...]" (2008, 18), y con este autor y Elka Fediuk cuando asientan: "Puesto que la historia se da 'por sabida', los estudiantes la consideran una mera acumulación de datos que incrementan su erudición pero que carecen de sentido para su realidad inmediata o proyectada al inestable campo profesional" (Fediuk, 364-365).

La gravedad de la situación se extiende cuando estos egresados ejercen profesionalmente. Un rápido vistazo a los estudios que se han llevado a cabo en los últimos años arroja un panorama de trabajos académicos que, en su mayoría, privilegian la recopilación de datos *per se*, y que no avanzan hacia la reflexión e interpretación del fenómeno documentado.

Es cierto que para abordar la investigación de un novedoso estudio de caso, es indispensable formularse las interrogaciones: qué, quién, cómo, dónde y cuándo, pero también es necesario que el estudioso pase a cuestionar el por qué y para qué. La mera caracterización y ubicación descriptiva no es suficiente para el avance de la teatrología. Es necesario situar el fenómeno investigado en su historicidad, como acontecimiento dado en un devenir histórico, y como fruto de condiciones culturales sobre las que hay que reflexionar, interpretar, filosofar, es decir, abstraerlas teóricamente.

Si bien hace falta fomentar el pensamiento crítico y reflexivo en los organismos académicos, el panorama no es desolador si lo vemos desde la perspectiva amplia de la producción intelectual en el mundo. Dubatti dice que ha habido un "[...] alto desarrollo de la reflexión teatroológica en los últimos cien años" (108), en efecto, quienes se dedican a este menester encuentran un caudal inmenso de fuentes en las que hay que abreviar para filosofar sobre las artes escénicas, y sus múltiples aristas.

Sin embargo, al ubicar un discurso teatroológico en el ámbito de México, nos damos cuenta que tan sólo el término teatrología —cuando se ha llegado a escuchar— ha sido visto con desconfianza y reticencia, más que nada por desconocimiento de su definición, su desarrollo y sus alcances.

En la licenciatura en Teatro de la Universidad de las Américas (Cholula, Puebla), en México, se ha impartido la materia de teatrología como complementaria a los estudios de la carrera y, eventualmente, en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM —dedicado a formar actores—, hubo un área del programa de estudios con esta denominación, que reunía las materias teóricas. Sin embargo, su función no ha sido la de crear teatrólogos.

Es hasta el año 2000 que, en el plan de estudios de la licenciatura en Teatro de la Universidad Veracruzana, se incluyó la teatrología, no como una asignatura, sino como un área de conocimientos, al lado de actuación, creación escénica (dirección, dramaturgia, diseño escénico), gestión y producción, y pedagogía. Sin embargo, en la restructuración del plan, en 2008, aparentemente desaparece como área y los contenidos de algunas de sus materias se integran a las áreas de actuación, creación escénica y gestión teatral, e intervención socioeducativa (*La ComarcaFT*, 10).

En 2008, la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, en su renovado plan de estudios, insertó la teatrología también como un área de conocimientos; las restantes están constituidas por

actuación, dirección, dramaturgia y producción. El proceso de enseñanza-aprendizaje de esta disciplina en dicha institución habrá de andar un arduo camino, pues el desconocimiento que hay en México acerca de la teatrología redundará en que el estudiante que busca ser actor, director, dramaturgo, etcétera, piensa que está absolutamente desvinculada de la práctica teatral, lo cual es erróneo.

Dice Luis Thenón que "bajo la apelación de teatrología [deben reunirse] la teoría teatrológica y la práctica teatrológica. Ambas son en realidad interdependientes y se sustentan mutuamente" (12). Si bien tienen el objetivo de toda ciencia: la producción de nuevos conocimientos, éstos sólo se pueden generar en la unión de la teoría y la práctica. El actor, el director o cualquier artista escénico, en un momento dado de su proceso creador se pregunta: ¿cómo le hago para...? En ese momento externalizan su necesidad de un procedimiento (¿cómo procedo para lograr...?), esto es, de un método.

La mayoría de los manuales y metodologías de actuación, dirección, dramaturgia y producción ha salido de manos de practicantes que, al reflexionar sobre su arte, plasman en papel su manera de proceder, y explican qué quieren lograr con eso, cuáles son sus intereses, bajo qué concepción de su práctica escénica elaboran tal propuesta. Con ello, en términos teatrológicos, están haciendo epistemología y están sentando las bases teóricas que sustentan un método. Quizás habría que partir de una práctica revisionista de teorías y métodos históricos (Stanislavski, Craig, Reinhardt, Meyerhold, Vajtangov, Grotowski, Boal, etcétera) y contrastarlos con las prácticas actuales para definir las con rigor científico, éste sería otro de los caminos fundamentales para el desarrollo de la teatrología en nuestro país.

Es de esperarse que las razones que motivaron la inauguración en México de dicha especialidad, fructifiquen de acuerdo con los ideales que impulsaron a las personas que la generaron. Esto sólo se podrá lograr en tanto los docentes se actualicen y sean conscientes de que hace falta inculcar en los estudiantes un pensamiento crítico. Así también, en tanto que se trate de abolir la sempiterna práctica de la desmemorización o, lo que es lo mismo, la memorización temporal de nombres, fechas y lugares, los que olvidan al acreditar una materia.

Aunque suene a viejo o lugar común, habría que insistir en que la enseñanza de la historia del teatro debe contemplarse en la acepción más amplia del término: Ir más allá de plantear un panorama en el que se inserta la sucedánea enumeración y caracterización de hechos pretéritos —que parecieran no tener nada que ver con la realidad cotidiana de los estudiantes. Es decir, habría que explicar, interpretar y teorizar sobre la realidad actual, a partir de la explicación, la interpretación y las reflexiones teóricas que se han hecho del fenómeno teatro y, más ampliamente, de las artes escénicas.

Asimismo, relacionarlas e integrarlas en forma orgánica con aquellos datos que no pueden estar desvinculados de un contexto general y particular, condiciones culturales, contextos políticos y económicos, corrientes filosóficas y el mismo desarrollo de la ciencia y la tecnología.

También hay que insistir en acudir a experimentar diferentes manifestaciones escénicas, locales, nacionales, internacionales (festivales o encuentros que tienen lugar en las ciudades capitales). Conuerdo con Jorge Dubatti cuando dice: "[...] no hay forma de entender el teatro si no es desde la frecuentación de la praxis o acontecimiento teatral como espectador" (119). El proceso de pensar el teatro o pensar las artes escénicas no es sólo echar a andar el raciocinio. El teatrólogo debe situarse como espectador, ser espectador, lo que implica informarse previamente sobre su contexto cultural o artístico; no será posible ponderarlo o valorarlo en su exacta dimensión desde el desconocimiento o la ignorancia, salvo raras excepciones. Así también, percibir el hecho escénico con todos los sentidos, porque ese hecho cobra existencia por la corporalidad de actores y espectadores. Luego, intentar traducir en el intelecto lo captado por nuestra sensibilidad, darle cuerpo a nuestros pensamientos a partir de nuestras propias condiciones culturales, conocimientos y marcos de referencia.

Bibliografía y fuentes consultadas

- Adame, Domingo, 1994, *El director teatral intérprete creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático*, Puebla, Universidad de las Américas-Puebla, 167 p.
- _____, 2008, "Prólogo" a: Fediuk, Elka, *Formación teatral y complejidad*, Xalapa, Universidad Veracruzana, p. 9-19.
- Balme, Christopher, 2007, *Theaterwissenschaft*, en: Anz, Thomas (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, vol. 2, cap.6, en:<http://handbuch.literaturwissenschaft.de/forum/viewtopic.php?t=77>>. Consulta: 6.2.9.
- Baumeister, Martin y Rudi Strauch, 2005, "Theater und Krieg", *Kriegstheater-Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung*, Köln, Universität zu Köln, abril-junio, en: <<http://www.theaterforschung.de/resource.php4?ID=88>>. Consulta: 12.2.9.
- "Centro Universitario de Teatro", *Memoria UNAM 1996*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1996, en: <<http://www.stcp.unam.mx/memoria/anteriores/1996/cut.htm>>. Consulta: 10.2.9.

- Dubatti, Jorge, 2007, "Qué es el teatro. Planteamiento del problema", *Revista Teatro Celcit (RTC). Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), segunda época, año 17, núm. 32, p. 108-121. [Capítulo 1 del libro: Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 7-29 (Textos Básicos)].
- Fediuk, Elka y Domingo Adame, 2008, "Cómo entender y enseñar la historia del teatro", en Fediuk, Elka, *Formación teatral y complejidad*, Xalapa, Universidad Veracruzana, p. 362-374.
- Fischer-Lichte, Erika, 1999, "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura", ponencia presentada en el simposio *Estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo de México, Perú y Colombia. El teatro como modelo de entendimiento intercultural*, evento organizado por la Universidad Libre de Berlín, trad. Anja Lutter y Adrián Camacho, México, D.F., Claustro de Sor Juana, noviembre, 15 p.
- Friedmann, Michael, "Ernst Cassirer", 2008, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), en: <<http://plato.stanford.edu/entries/cassirer/>>. Consulta: 13.2.9.
- Haider-Pregler, Hilde, 1993, *50 Jahre Institut für Theaterwissenschaft*, Wien, Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien, en: <<http://tfm.univie.ac.at/institut/>>. Consulta: 6.2.9.
- Kirillov, A. A., "Starinny (Old) Theatre", *Saint Petersburg Encyclopaedia*, en: <<http://www.encspb.ru/en/article.php?kod=2804033102>>. Consulta: 10.2.9.
- Kowzan, Tadeusz, 1969, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", *El teatro y su crisis actual*, versión castellana de María Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 25-60. [Original publicado: "Le signe au théâtre", *Diogène*, vol. 61, 1968, p. 59-90].
- La Comarca FT. *Boletín de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana*, núm. 6, agosto 2008, en: <http://www.uv.mx/facteatro/documents/boletin_6_screen.pdf>. Consulta: 20.2.9.
- Plan de estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008, en: <https://www.dgae.unam.mx/planes/f_filosofia/Lit-dram.pdf>. Consulta: 20.2.9.
- Plan de estudios de la licenciatura en Teatro*, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, 2008, en:

- <<http://www.udlap.mx/ofertaacademica/licenciaturas/teatro/planestudios.aspx>>. Consulta: 10.2.9.
- Siegmund, Gerald, 2002, *Rückblick nach 20 Jahren ATW, Giessen, Universidad de Giessen*, en: <<http://www.uni-giessen.de/theater/de/institut/geschichte>>. Consulta: 18.2.9
- Simon, Gerd, 2005, *Chronologie Niessen, Carl (alias Karl Nießen)*, en: *Wer und was ist warum und auf wessen Kosten deutsch? Quellen und Literatur aus dem GIFT-Archiv*, Tübingen, Eberhard Karls Universität Tübingen, 28 de julio, en: <<http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrNiessen.pdf>>. Consulta: 10.2.9.
- Theater studieren, Studiengänge in Theaterwissenschaft, Hochschulen für Theater*, en: <<http://www.business-podium.com/boards/theaterwissenschaft/5224-theater-studieren-studiengaenge-theaterwissenschaft-hochschulen-fuer-theater.html>>. Consulta: 6.2.9.
- Thenón, Luis, 2002, "La formación del actor-investigador. Práctica teatrológica. Definición. Objetivos. Pautas metodológicas", *Investigación teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, México, D.F., núm. 2, julio-diciembre, p. 11-25.
- Zöllner, Ute, 1992, *Bibliothek des Theatermuseums des Instituts für Theater-Film- und Fernsehwissenschaften der Universität, Köln, Theatrumuseum der Universität zu Köln*, August, en: <http://www.b2i.de/fabian?Theatrumuseum_Des_Instituts_Fuer_Theater-Film-_Und_Fernsehwissenschaften>. Consulta: 12.2.9.
- Zur Geschichte des ITM*, 2007, Erlangen, Nürnberg, Institut für Theater und Medienwissenschaft (ITM), Friedrich Alexander Universität, 25 de junio, en: <http://www.theater-medien.de/ndexfm?cat=2&subcat=123&link_id=221&subsubcat=&tree=NO&module=0>. Consulta: 2.2.9.