



La cuestión del estilo en el teatro: la voz y la palabra en *performance*.¹

Sulian Vieira

(Universidad de Brasilia)

La forma en el teatro: del estilo al género.

La palabra *estilo*, en el lenguaje coloquial, puede referirse a los trazos característicos de cualquier cosa, objeto o persona. Decimos que algo o alguien *tiene estilo* o *no tiene estilo*. *Tener estilo*, en este caso significa un modo diferente de hacer algo que se destaca del resto. En cambio, *no tener estilo* significa no tener un estilo específico, hacer algo como lo hace la mayoría.

En artes, la noción de estilo remite a cualidades constitutivas de obras que abordan o distinguen el trabajo de ciertos artistas, períodos históricos y/o lugares geográficos. En el arte, el estilo alude a algo que siempre particulariza, ya sea la producción de un artista o la de un grupo determinado de artistas en relación con la producción de otros.

Más puntualmente, el estilo puede considerarse -por ejemplo, en el ámbito de la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la música, la fotografía, el cine- como el modo en el que un determinado género es singularmente actualizado por un artista o por un grupo. Por lo tanto, cada género sugiere una determinada variedad de estilos.

Para acercarnos al lugar que ocupa el estilo en la dinámica de la producción teatral, cabría buscar una definición de género en el teatro que sustente este objetivo y, por otra parte, elucidar las formas de agenciamiento entre los géneros teatrales y el estilo.

Desde la antigüedad clásica, el propio teatro ha sido definido como *género dramático*, diferenciándose de los géneros épico y lírico². Definir un género como

¹ Traducido por Olga Regueira y Honora Campioni para Archivo Cero Traducciones www.archivocero.com.ar



dramático, épico o lírico marca la prevalencia de una de estas formas sobre las otras, en tanto la mayor o menor presencia de las demás formas en un determinado género podrá desempeñar funciones estilísticas. La configuración de un género deriva, entonces, de la intensificación de un modo respecto a los otros, de un determinado acento en la forma, no de la *asepsia* con relación a los otros géneros. De tal modo, el *hibridismo* inherente a los géneros no nos permite sostener la idea de la existencia de *géneros puros* ni tampoco la de nuevos géneros establecida en forma absoluta sin contacto con los géneros ya consolidados.

Por otra parte, Anatol Rosenfeld señala una acepción de género que supera a aquella que corresponde a la disposición occidental para "ordenar la multiplicidad de los fenómenos". Al reconocer al género teatral como un "producto de la imaginación" y como "una forma de intervención del ser humano en el mundo", el autor destaca su carácter histórico:

Sin embargo, existen razones más profundas para adoptar el sistema de géneros. La manera por la cual se comunica el mundo imaginario presupone cierta actitud frente a este mundo o, por el contrario, la actitud se expresa en cierta manera de comunicar. En los géneros, sin duda, se manifiestan diversos tipos de imaginación y de actitudes frente al mundo.³

Un género teatral abordado como *una manera de comunicar*, en la articulación de la red de convenciones que lo constituye, establece un *universo de sentidos singular y autónomo*, aunque tal género se base en principios miméticos⁴. Por lo tanto, nos acercamos a una noción de arte que, en lugar de *representar* la naturaleza, *produce* sentido frente a ella. Tal concepción de género, al presentar una dinámica dialéctica entre cierta *actitud frente al mundo* y cierto *modo de comunicar*, dialoga con la noción de forma que consideraremos en este artículo.

² En *Teoría do Drama Moderno*, Peter Szondi señala la atribución genérica del concepto de *drama* o *dramático*, aplicado a todo lo que remite al género teatral. Por otro lado, Szondi trabaja extensamente sobre el concepto de *drama* como un género teatral moderno específico, que no contiene en sí la diversidad histórica de los géneros teatrales occidentales. Szondi, al delimitar históricamente el drama, problematiza su eficacia en tanto género teatral, para abordar determinados temas modernos. De esta manera, considera la flexibilidad y la resistencia de una determinada forma teatral frente al devenir histórico. (Peter Szondi, *Teoría do Drama Moderno*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.)

³ Anatol Rosenfeld, *Teatro Épico*, São Paulo, Perspectiva, 2000; p. 16-7.

⁴ El drama realista, aunque deriva de una intensa identificación con la realidad social, propone una coherencia propia.



La estabilidad que se le atribuye al género por su propio proceso de sedimentación a lo largo del tiempo puede ser también reforzada por las normativas estéticas. Como dispositivos estéticos, las normativas contribuyen a sostener las formas artísticas, aunque también pueden marcar una *toma de poder* de una forma estética sobre las otras, de acuerdo con el poder político que la promueva.

Históricamente, podemos caracterizar, de manera amplia, dos actitudes extremas de los artistas frente a las *formas consolidadas* en los procesos artísticos: si, por un lado, algunos buscan abordar temas que se adecuen a un determinado género, otros trazan el camino opuesto, poniendo a los géneros al servicio de aquello que necesitan decir, optando, por consiguiente, por la forma que mejor sirva a su objetivo. Este último sería el caso extremo de William Shakespeare: al elegir el género, o la mezcla de géneros, que mejor sirviera a lo que pretendía enunciar, establece un verdadero *universo de sentidos singular y autónomo* a partir de los códigos de la propia tradición teatral occidental y de la propia cultura inglesa.

Las actitudes frente a los géneros anteriormente mencionadas caracterizan, respectivamente, las formas de conservación y de innovación, ambas necesarias para los procesos artísticos. La primera, la actitud reproductiva, contribuiría a mantener el género, y la otra, ejemplo de una actitud productiva, daría más lugar a la dimensión singular del estilo.⁵

Para abordar las relaciones entre estilo y género, asumiremos la noción de forma como una potente encrucijada, también central para cualquier discusión sobre la estética. Consideraremos la noción de forma que Peter Szondi reconoce como una resultante histórica de una sociedad dada en un determinado tiempo, por lo tanto, pasible de transformación.⁶ A partir de esta percepción histórica de la forma, Szondi señala que Theodor Adorno superpone la idea de la "forma como contenido 'precipitado'" y reconoce la relación dialéctica entre el "sentido de la forma" y el "sentido del contenido":

⁵ Silvia Davini delimita tres modos distintos e interrelacionados en el abordaje de las cuestiones artísticas: la producción, la reproducción y la representación. (Silvia Davini, *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2007; p. 89.)

⁶ Peter Szondi, *ob. cit.*; p. 25.



La metáfora [contenido 'precipitado'] expresa al mismo tiempo el carácter sólido y duradero de la forma y su origen en el contenido, es decir, sus propiedades significativas. Una semántica de la forma puede desarrollarse por esta vía, y la dialéctica de la forma y el contenido aparece ahora como una dialéctica entre el enunciado de la forma y el enunciado del contenido.⁷

Mientras que un género teatral se define, entre otros aspectos, por consolidar una forma que se sostiene en el tiempo, el estilo también es una dimensión de la forma, aunque más contingente, relacionada con la transitoriedad y las singularidades históricas. Un género sedimentado y consolidado configura una referencia en relación con la cual algunos desvíos como aquellos producidos por el estilo, siempre podrán marcar la presencia de lo nuevo. Esto nos permite considerar también al género como estilo sedimentado.

El estilo, como dimensión sutil de la forma, está condicionado por los materiales, las redes técnicas y los conocimientos disponibles en una determinada coyuntura histórica y geográfica, del mismo modo que lo está un género. Sin embargo, el estilo también está condicionado por las singularidades del imaginario y de las condiciones técnicas de los artistas involucrados en una determinada producción. De esta forma, la fluidez y la contingencia del estilo pueden resistir a las normatizaciones.

Al reconocer que la forma en sí misma es productora de sentido, **Adorno** equaliza la supuesta diferencia entre la forma y el contenido, y extiende el dominio de la forma al dominio del sentido. En el teatro occidental, la palabra, que históricamente ha sido muy asociada al contenido y a la racionalidad abstracta, fue poco considerada en su dimensión de forma, considerando como excepción el caso de la poesía. El valor de la forma en el caso de la poesía es muy explícito, dado que el sentido de la poesía se desliza desde la métrica utilizada a la sonoridad de las palabras, que pueden concentrar simultáneamente diversos niveles de información y/o sensaciones. Sin embargo, también identificamos el valor de la forma como sentido *precipitado* en cualquier otra expresión oral en escena.

Cabe también recordar que lo que entendemos como forma en el teatro remite a la dimensión *performática* de la escena, a *cómo el tiempo y el espacio de*

⁷ Peter Szondi, ob. cit.; p. 25.



la escena son moldeados en la actualización de una obra del repertorio teatral o en la realización de cualquier forma teatral contemporánea. De este modo, en esta perspectiva ampliada de la forma, vislumbramos condiciones para que la palabra en el teatro sea reconocida en su materialidad, colaborando para definir el tiempo y el espacio de la escena en la producción de sentido semántico, acústico y en las imágenes.

Observamos que, en la medida en que las dimensiones sutiles de la forma se suprimen en el teatro, la palabra en escena también pierde su lugar. Por ello, Michel Saint-Denis, al retomar las cuestiones relacionadas con el estilo en el teatro, también pone en evidencia la problemática de la voz y de la palabra en escena en su multiplicidad de formas.

La cuestión del estilo en el teatro: el caso de Michel Saint-Denis.

En *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo*, Silvia Davini cita a Saint-Denis como el director responsable de la "última propuesta reconocida de formación de actores para actuar en diversos géneros y estilos"⁸. El caso de Saint-Denis echa luz sobre la configuración del teatro europeo en el siglo XX y explicita no sólo la influencia del teatro francés en el teatro inglés, sino, sobre todo, el encuentro de estas dos grandes tradiciones. La variedad de abordajes para la voz y la palabra en escena, verificada en los procesos de formación y *performance* del teatro inglés, puede asociarse a la incidencia del trabajo del director francés en la tradición de la formación inglesa de actores.

Entre 1935 y 1971, Saint-Denis trabajó en la organización directa de seis escuelas de formación de actores, directores y técnicos en Francia, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos⁹, diseñando propuestas pedagógicas, cuyo principal objetivo era formar actores capaces de enfrentar las múltiples demandas teatrales modernas.

⁸ Silvia Davini, ob. cit.; p. 107.

⁹ Cabe resaltar que algunas de estas escuelas, tales como The Stratford Studio of the Royal Shakespeare Company, The Julliard School Drama Division, The National Theatre School of Canada, L'École Supérieure d'Art Dramatique, están en plena actividad hasta hoy.



La producción teatral de Saint-Denis evidencia su interés por la multiplicidad de las formas teatrales: las obras en las cuales actuó o dirigió comprenden desde producciones autorales con fuerte influencia de la *Comedia dell'Arte* a textos teatrales clásicos, renacentistas y del repertorio moderno. Aunque reiteraba el valor del contacto con los clásicos en la formación teatral, la mayoría de las obras por él montadas pertenece al repertorio contemporáneo de su contexto de trabajo. Para Saint-Denis, el pasado puede informar al presente; así y todo, entiende que una extremada afición al pasado puede entorpecer los cambios y el progreso en el arte¹⁰. Tal postura demuestra su compromiso con el futuro del arte teatral y señala que, inclusive, lo *nuevo* surge del diálogo con la tradición teatral consolidada.

A pesar de la relevancia de la propuesta de Saint-Denis y de la amplitud geográfica de las escuelas que fundó, su legado obtuvo poco reconocimiento y divulgación por parte de los medios especializados. La escasa difusión de sus propuestas en las publicaciones, a la que remite la historiadora Jane Baldwin¹¹, puede ser verificada en los dos libros más referenciados de historia y crítica teatral traducidos al portugués. El libro *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold señala la importancia de Saint-Denis como "divulgador de las ideas del director Jacques Copeau en el teatro inglés".¹² La referencia que Berthold hace a Saint-Denis es limitada, ya que no toma en cuenta el modo en que éste superó las ideas de su tío y maestro Jacques Copeau ni el desarrollo de su propuesta de trabajo a partir del contacto con la tradición teatral inglesa.¹³ Por su parte, Marvin Carlson, en el libro *Teorias do Teatro*, señala a Saint-Denis como referencia para la discusión sobre el "relativismo histórico en el teatro y el estilo en la actuación"¹⁴. Aunque sintética, la referencia que Carlson hace sobre el trabajo de Saint-Denis es la que más destaca su contribución al teatro contemporáneo. Para Saint-Denis, la actualización de la diversidad histórica del repertorio teatral occidental está

¹⁰Michel Saint-Denis, (Ed. Jane Baldwin), *Theatre: The Rediscovery of Style and other writings*, London, Routledge, 2009; p. 23-37.

¹¹ Considero relevante señalar que en la 10ª edición de *Twentieth Century Actor Training*, publicada por Alison Hodge en 2010, se incluye, finalmente, un capítulo en el que Jane Baldwin expone la propuesta de formación de actores de Michel Saint-Denis.

¹² Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2000; p. 480.

¹³ Michel Saint-Denis, (Suria Saint-Denis) *Training for the Theatre. Premises & Promises*, London, Heinemann, 1982; p. 42.

¹⁴ Marvin Carlson, *Teorias do Teatro: estudo histórico crítico dos gregos até a atualidade*, São Paulo, Editora UNESP, 1995; p. 427.



atravesada por la cuestión del estilo, que, a su vez, constituye el foco de las preocupaciones del autor, no sólo en cuanto a la actuación, sino también con relación a las diversas áreas de producción teatral.

El contexto del ingreso de Saint-Denis en el teatro: la voz y la palabra en escena.

Entre los años 1920 y 1929, Saint-Denis fue un importante colaborador y actor del *Théâtre du Vieux Colombier*, de la *École du Vieux Colombier* y de la compañía *Copiaus*, todos dirigidos por Copeau, junto a Suzanne Bing, Marie-Helène Dasté, Jean Dasté, Jean Villard y otros.

En las primeras décadas del siglo XX, Copeau observó que los montajes del circuito teatral parisino eran masacrados por diversos tipos de procedimientos que no permitían que la potencia simbólica propuesta por los textos teatrales fuera actualizada. Copeau reconocía que la falta de autenticidad y la *mecanización* conducían a los actores, de un modo general, a la *ostentación*. Este proceso se acentuaba en el caso de las *estrellas*, es decir, las actrices y actores populares que agregaban al texto teatral su carisma individual, con fines deliberados de exhibicionismo y rédito comercial. El director parte de la hipótesis de que la *sinceridad personal* sería el antídoto contra la *ostentación*; por eso, su interés por la verdad, por la espontaneidad y por cierta idea de *pureza* en escena.¹⁵ Saint-Denis ingresó al teatro en este contexto de reforma y se dedicó intensamente a los designios de Copeau.

De acuerdo con Saint-Denis, Copeau -quien inicialmente se vinculó con el teatro a través de la literatura y de la crítica¹⁶- observó que en el teatro la dimensión literaria abre un espacio a su "esencia ritual y física"¹⁷. El mayor objetivo de Copeau era ser un autor teatral, aunque también asumió el rol de director teatral y de actor en sus compañías, creyendo que debía transitar el mismo camino

¹⁵ John Rudlin, "Jacques Copeau: the quest for sincerity" en *Twentieth Century Actor Training* (Org. Alison Hodge), London, Routledge, 2000; p.56-8.

¹⁶ Copeau, además de hacer crítica teatral para diversos diarios parisinos, es reconocido como uno de los fundadores de la *Nouvelle Revue Française*, revista cuyo primer número estuvo a su cargo, junto a André Gide y a Jean Schlumberger.

¹⁷ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 31.



que emblemáticos autores de la tradición teatral occidental, tales como Esquilo, Shakespeare y Molière¹⁸.

Con su propuesta de *reforma del teatro moderno francés*, Copeau implementó modificaciones en el uso de recursos técnicos, como la iluminación y la escenografía, privilegió y recuperó así la *simplicidad en el escenario*, con el objetivo de que el sentido propuesto por los textos teatrales volviese a ocupar el centro de la escena. El director se inspiró, junto a Louis Jouvet, en las nuevas investigaciones de Adolph Appia y Gordon Craig para despojar al máximo el escenario y crear planos múltiples de actuación, con una marcada presencia de los recursos de iluminación¹⁹.

Jean-Jacques Roubine entiende que la actitud de Copeau frente al texto teatral marcó una "lúcida reacción contra esa especie de embotamiento del espectáculo provocado por el complaciente decorativismo del siglo XIX, y que también podría atribuirse al pesado arqueologismo de los naturalistas"²⁰. De esta forma, Roubine vincula a Copeau y a otros directores con la actitud que define como *textocéntrica*, identificando la presencia de una *tensión entre el texto teatral y la puesta en escena* en el teatro moderno occidental, que se evidencia, en parte, por las nuevas posibilidades técnicas de los escenarios.

Tal *tensión* resultó en algunos desdoblamientos relevantes para la cuestión de la voz y la palabra²¹ en el teatro occidental. Si, por un lado, manifiesta las diferencias entre autores teatrales y directores en la disputa por la *autoría* en el teatro, por otro, desencadena cierta depreciación de la palabra en escena. En esta tensión, la palabra, directamente vinculada al autor teatral, es comúnmente asociada a su valor literario en detrimento de su dimensión performativa y material. En efecto, la percepción de la palabra como una dimensión de la forma, en el sentido aquí considerado, es suprimida. Aun como consecuencia de esta misma

¹⁸ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 26.

¹⁹ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 18.

²⁰ Jean-Jacques Roubine. *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 53.

²¹ La voz es considerada aquí como "producción del cuerpo", del mismo modo que el movimiento; sin embargo, la voz brinda soporte a la palabra, por lo tanto puede definirse como "producción del cuerpo capaz de generar significados complejos en escena". (Silvia Davini, "Vocalidade e Cena: tecnologias e controle de ensaio", en Revista Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 15, octubre-diciembre, Rioarte, 2002; p. 60).



tensión, la voz y la palabra también son frecuentemente contrapuestas a aspectos de la dimensión visual de la escena, como el movimiento o la escenografía.

Roubine, que asocia el respeto al texto teatral defendido por Copeau a una postura casi religiosa y *antiespectacular*, se vale de la definición de Copeau referida al *arte de la puesta en escena* para exponer la prioridad que, según él, Copeau le atribuye al texto teatral: "La puesta en escena no es el escenario: es la palabra, el gesto, el movimiento, el silencio; es tanto la calidad de la actitud y de la inflexión como la utilización del espacio".²²

Desde la definición de puesta en escena de Copeau, no identificamos en ella una postura que beneficie particularmente al texto teatral en detrimento de la puesta en escena. Sin embargo, reconocemos la apertura hacia una noción de puesta en escena que podría poner al cuerpo de los actores y sus producciones de sentido, como voz, palabra y movimiento, en el centro de la escena, considerando tanto aspectos de la dimensión acústica como aspectos de la dimensión visual de la escena. Si bien el texto teatral ocupa un lugar privilegiado en esta propuesta, va a hacerlo a partir de su *performatividad* propiamente dicha y no por su dimensión estrictamente literaria.

Como podremos ver, las etapas del trabajo de Copeau, posteriores a la creación de la escuela de Vieux Colombier, se encaminaron en una dirección en la cual el texto teatral era el resultado de procesos de improvisación, en los que el movimiento tuvo un rol central, mientras que la presencia de la palabra pasó a ser menos intensa, de modo proporcional a su trabajo con textos teatrales del repertorio occidental.

Durante la Primera Guerra Mundial, en 1917, Copeau parte hacia Nueva York y recibe la propuesta de Otto Kahn, un *mecenas de las artes* norteamericano, de trasladar la base del *Vieux Colombier* hacia allí. Algunos actores de su compañía lo siguieron, entre ellos Charles Dullin y Louis Jouvet²³. La experiencia fue marcada por el fracaso en cuanto a los objetivos realmente deseados por Copeau y por el grupo. En 1920, Copeau vuelve a París y, al año siguiente, inaugura la Escuela del

²² Jacques Copeau en Jean-Jacques Roubine, ob. cit.; p. 53.

²³ Charles Dullin y Louis Jouvet colaboraron con Copeau durante la primera etapa del *Vieux Colombier*. Dullin dejó de trabajar con Copeau cuando todavía estaba en Nueva York. Jouvet volvió a París con Copeau, aunque al poco tiempo dejó de trabajar con él. Generalmente, se reconoce a estos dos directores ligados a Copeau como herederos de sus ideas en Francia.



Vieux Colombier. En esa ocasión, Saint-Denis se asocia a Copeau, una vez finalizada su participación en la Primera Guerra.

Con la Escuela del *Vieux Colombier*, Copeau pretendía emprender la ya mencionada reforma en el teatro moderno francés, denominada *renovación dramática*. La escuela sería un lugar para formar jóvenes actores, donde podría abordarse el problema de la *sinceridad* antes de que la *ostentación* se radicase definitivamente. Por ello, la escuela cumplía algunas funciones para esta reforma: crear una generación de discípulos seguidores de sus ideales; desarrollar un linaje de actores renovado; garantizar un laboratorio para sus investigaciones. Saint-Denis asistía regularmente a las clases de la escuela, aunque simultáneamente desempeñaba tareas administrativas y no estaba formalmente inscrito como estudiante.

La Escuela del *Vieux Colombier* representaba una gran diferencia si se la compara con las escuelas tradicionales francesas, como el *Conservatorio Nacional de Arte Dramático*, ya que innovaba en los métodos de entrenamiento. La metodología de la escuela estaba orientada hacia la búsqueda de la *verdad* compartida entre profesores y estudiantes, por medio de investigaciones exploratorias, sin referencias preestablecidas. Otra característica pedagógica de la escuela, que reflejaba el constante componente moral presente en las ideas de Copeau, era la preocupación por la "educación integral" del estudiante, manifiesta en el cuidado de su "intelecto" y su "alma"²⁴.

Copeau planteará reservas en relación con la voz y la palabra en el desarrollo del programa de la Escuela del *Vieux Colombier*. Como reacción al *método tradicional francés de formación de actores*, que enfatizaba el habla en detrimento de otros aspectos de la actuación²⁵, Copeau adoptó una postura opuesta. La Escuela del *Vieux Colombier* no asumió la importancia de la voz y la palabra en el abordaje directo del texto teatral, a pesar de ofrecer clases de dicción, técnica poética, lectura de obras y canto, como si el exclusivo desarrollo de

²⁴ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 20.

²⁵ La palabra en escena en la tradición teatral francesa clásica presenta un fuerte acento retórico, observado por Saint-Denis, Artaud y diversos críticos, que se mantenía presente en el teatro moderno francés, y le otorgaba a la palabra un carácter racionalista y abstracto, en detrimento de la noción de palabra de carácter sensorial, imagética y performática (Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 27); (Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 39).



tales habilidades fuese suficiente para proponer nuevos caminos para la voz y la palabra en escena, dentro de su propuesta de reforma.

Si, por un lado, los actores de la Escuela del *Vieux Colombier* no estaban preparados para satisfacer las demandas del teatro profesional parisino²⁶, implicación que alude a la postura política de Copeau en su rechazo por satisfacer tales demandas, por otro lado, su actitud pone en evidencia la fragilidad de la formulación de los problemas relacionados con la voz y la palabra en escena a inicios del siglo XX y la falta de estrategias para abordar dichos problemas.

Copeau contraponía la *pobreza* de expresión de los actores en el teatro contemporáneo de entonces a la relevancia que tenía el movimiento para las formas teatrales que él valoraba, como el teatro griego, la *Comedia dell' Arte* y el teatro asiático. De este modo, consideró que el programa de la Escuela del *Vieux Colombier* debía implementar un intenso entrenamiento físico por medio del trabajo con diversas formas de movimiento, como *ballet*, gimnasia y técnicas circenses. La tendencia a desvincular la producción de la voz y la palabra de la producción de movimiento aún se mantiene como una práctica corriente en el teatro contemporáneo y no da lugar a considerar al cuerpo como *lugar de producción* tanto de la voz y la palabra como del movimiento, ya que la producción de ambos resulta en una única gestualidad y proviene del mismo impulso corporal.

En cambio, la Escuela del *Vieux Colombier* daba a la improvisación la misma importancia que al movimiento, pues esta forma de abordaje del entrenamiento estimularía a los estudiantes hacia una actuación creativa y no estereotipada. Como Copeau se planteaba "crear nuevas formas dramáticas en las cuales las sutilezas psicológicas darían lugar a los grandes temas", proponía a sus estudiantes improvisaciones basadas en temas universales²⁷. Las máscaras fueron introducidas durante la etapa más avanzada de la improvisación, para erradicar la dependencia de la expresión facial y la autoconciencia y permitir que los estudiantes desarrollaran la expresión física y la disponibilidad para la actuación²⁸. Cabe destacar que la escuela, durante sus tres años de funcionamiento, alcanzó

²⁶ Afirmación hecha posteriormente por Jean Dasté, en ese entonces estudiante de la escuela del *Vieux Colombier* (Jane Baldwin, ob. cit.; p. 21).

²⁷ Michel Saint-Denis en Jane Baldwin, ob. cit. ; p. 22.



satisfactoriamente sus objetivos y su éxito fue reconocido por la crítica francesa y por importantes directores y escenógrafos de la época, como Gordon Craig.

La postura de Copeau frente a la palabra no estableció un referente lo suficientemente claro como para considerar los problemas relativos a la voz y la palabra en escena en el teatro moderno, a pesar de ser reconocido como una de las principales referencias de la primera mitad del siglo XX para el abordaje de esta cuestión. Sin embargo, consideramos que un estudio atento de este contexto puede dar una noción sobre el origen de los problemas relacionados con la voz y la palabra en el teatro actual.

Años de reclusión: *Copiaux*

En 1924, Copeau, exhausto por la rutina de trabajo y por las desilusiones, coyuntura que lo habría llevado a abrazar el catolicismo, decide cerrar el Teatro y la Escuela del *Vieux Colombier* y abandonar París, cuya atmósfera juzgaba inconciliable con su "vida de dedicación al teatro y a las cuestiones espirituales"²⁹. Con un grupo inicial de 25 personas, formado por su familia y diversos seguidores, Copeau se estableció en Borgoña, en el interior de Francia, donde Saint-Denis trabajó por primera vez como actor³⁰.

Descreído de los valores de la *avant-garde* francesa, el objetivo de este proyecto de Copeau no era sólo *desurbanizar* a los actores, como en los primeros tiempos del *Vieux Colombier*, en 1913³¹. Copeau esperaba que una experiencia colectiva intensa favoreciera la búsqueda de nuevas formas dramáticas que revitalizaran al teatro francés y lo condujeran más allá de su época. En Borgoña, ahondó en los objetivos que lo llevaron a crear la Escuela del *Vieux Colombier*³².

De acuerdo con Baldwin, el hecho de no haber tenido éxito en sus esfuerzos con la dramaturgia llevó a Copeau a dedicarse más a la formación de actores. Él creía que, con el debido distanciamiento del *ambiente corrupto parisino*, sería

²⁹ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 26.

³⁰ Además de los ex estudiantes de la Escuela del *Vieux Colombier*, como Jean Villard, que se proponían desarrollar el trabajo de actores, también había otros interesados en la propuesta de Copeau, como Étienne Decroux. El primero también formó parte de los *Copiaux* y de la *Compañía de los Quince* y el segundo integró el grupo durante los primeros meses de trabajo en Borgoña.

³¹ John Rudlin, ob. cit.; p. 56 y p. 61.

³² Jane Baldwin, ob. cit.; p. 26.



posible modelar una *comunidad de artistas con unidad de espíritu y técnica*, definida por Copeau como *coro*. Tal definición repercute en la idea moderna de *grupos teatrales*, así como en una definición menos acabada de *personaje colectivo*. Copeau se inspiró tanto en el coro de la tragedia griega, como en la *Comédia dell'Arte* y en los *clowns*, con la intención de revitalizar esta "estética colectiva de la *performance*" en la escena moderna³³. La democratización parece haberse dado sólo en el ámbito estético, ya que su postura en la conducción del grupo fue autocrática.

El trabajo con la improvisación, fuertemente basado en la *Commedia dell'Arte* y con más influencia de Molière, autor teatral al cual estimaba por sobre cualquier otro, se mantuvo en el centro de las experiencias de Copeau en Borgoña. Con especial énfasis en la "fiscalidad"³⁴ de los actores y en el trabajo en grupo, su propuesta de reedición de la *Commedia dell'Arte* fue conocida como *Comédie Nouvelle*. Los actores estaban entusiasmados, pues esto llevaría el trabajo de improvisación, ya iniciado por ellos, a un nivel más sofisticado. Los arquetipos tradicionales de la *Comédia dell'Arte* fueron reemplazados por tipos contemporáneos y, del mismo modo que en la comedia italiana, los actores deberían desarrollar y refinar sus personajes³⁵.

En tan solo cinco meses, Copeau disolvió la comunidad teatral de Borgoña, entre otras razones, por falta de fondos. Algunos actores, entre ellos Saint-Denis, decidieron permanecer en Borgoña por cuenta propia y fundar una compañía que se presentaría en los pueblos y en las ciudades de la región, dando continuidad a la *Nueva Comedia*. Sería una compañía que ensayaría para presentarse, no una escuela que presentaría eventualmente obras.³⁶

Los campesinos de los alrededores dieron el nombre de *Copiaus* a esta compañía. Pocos meses después de la decisión del grupo, Copeau, aún sin el consentimiento general, fue vinculándose gradualmente a ellos, primero presenciando los ensayos y después dirigiendo, actuando y produciendo textos

³³ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 27 y John Rudlin, ob. cit.; p. 59.

³⁴ El término ha sido comúnmente utilizado para designar *movimiento*, en oposición a la racionalidad o cualquier otro término que integra este espectro semántico.

³⁵ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 27.

³⁶ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 29.



teatrales. Suzanne Bing³⁷, Jean Dasté y otros se encargaron del programa de entrenamiento³⁸.

Según Saint-Denis, las producciones de los *Copiaux* eran "más para ser vistas que escuchadas y proponían una relación directa con el público"³⁹. Tal observación reitera la controvertida posición de Copeau en cuanto a la importancia de la palabra en escena: con la intención de proponer una nueva relación con la palabra en escena, asume una forma teatral en la cual la palabra ocupa un lugar secundario.

El grupo *Copiaux* obtuvo un reconocido éxito en el interior de Francia y en otros países de Europa. Sin embargo, algunos conflictos de liderazgo entre Copeau y el grupo, y entre los mismos miembros, llevaron a su disolución. De esa forma, en 1930, un grupo remanente de los *Copiaux* formó la *Compañía de los Quince* en la capital francesa. Saint-Denis, gran responsable de esta iniciativa, dirigió y actuó en esta compañía durante los cinco años de su existencia. Con la *Compañía de los Quince*, Saint-Denis obtuvo cierto reconocimiento internacional a través de algunas giras exitosas por Europa, alcanzando autonomía artística con relación a Copeau, aunque la crítica teatral francesa no haya sido capaz de reconocer este hecho en la época⁴⁰.

Vuelta a los escenarios urbanos: La *Compañía de los Quince*

Las experiencias de los *Copiaux* con el público rural, cuya cultura teatral era parca o inexistente, fueron exitosas, pero el público teatralmente experimentado de París pondría a prueba la propuesta de la *Compañía de los Quince*. De acuerdo con Baldwin, la compañía presentaba una marcada diferencia con relación a los *Copiaux*, pues se transformó en una "compañía de actores dedicados y talentosos más destinados a la performance que a las 'investigaciones abstractas'".⁴¹

³⁷ John Rudlin destaca el inmenso aporte de Suzanne Bing en la elaboración y sistematización de las propuestas pedagógicas de Copeau. La actriz acompañó el trabajo de Copeau desde las primeras experiencias en el *Vieux Colombier*.

³⁸ John Rudlin, ob. cit.; p. 62.

³⁹ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 26.

⁴⁰ La crítica francesa no llegaba a percibir las transformaciones implementadas por la compañía, y que a continuación señalaremos en este artículo, considerándolos todavía como la troupe de Copeau.

⁴¹ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 44-5.



Saint-Denis se dio cuenta de que la *Compañía de los Quince* necesitaba contar con un autor-colaborador dentro del grupo. André Obey⁴² fue quien asumió este lugar de cooperación dentro de la compañía:

La historia de la Compañía de los Quince tiene que ver con una experiencia excepcional: la de un grupo teatral creativo, dedicado a la expresión física, que siente la necesidad de un autor. Para nosotros, la búsqueda de actores, la puesta en escena y la planificación de la escenografía y el vestuario se llevaban a cabo al mismo tiempo que la escritura de la obra. Resultaba esencial que el autor fuera miembro de nuestro grupo y estuviera de acuerdo con nuestra orientación.⁴³

Este es un direccionamiento que, en principio, puede parecer un desvío en la historia del grupo, que buscaba abrir caminos hacia nuevas formas teatrales a través de la improvisación. El por qué de la "necesidad de un autor en el grupo" se evidencia poco en el discurso de Saint-Denis. Un autor en el grupo, que trabajara escribiendo los textos teatrales, podría liberarlos de una función, entre muchas otras. Sin embargo, creemos que la necesidad de cambio en la forma de trabajo de la compañía se relaciona con motivaciones estéticas, que consideraremos a continuación.

En *Training for the Theatre*, Saint-Denis esboza dos perfiles muy amplios de actores, en base a la presencia del texto teatral y de la improvisación en el teatro occidental:

Al utilizar la palabra 'actor', en realidad tengo dos tipos de actores en mente: el que trabaja con un texto y el que trabaja sin ningún tipo de texto. Cuando el trabajo se basa en un texto, pienso en este actor como un 'actor-intérprete' y, cuando no hay texto de por medio, lo denomino 'actor-improvisador'. Obviamente, en los niveles más altos de nuestro arte, estas dos razas de actores suelen darse juntas [...].⁴⁴

Es relevante recordar que la *Compañía de los Quince* tiene un precedente que la vincula al perfil de actor-improvisador, con tendencia a una producción artística más inmediata y menos elaborada. Aún en cuanto al actor-improvisador, Saint-Denis subraya:

⁴² Obras de André Obey en colaboración con la *Compañía de los Quince*: *Noé, Le viol de Lucrèce, La Bataille de La Marne, Vénus et Adónis, Loire, Don Juan*.

⁴³ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 33.

⁴⁴ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; pp. 81-2.



Inventa su texto en acciones, por así decirlo, sobre la marcha: es un improvisador. De hecho, por lo general no tiene ninguna ambición de concebir una obra de arte, sino que sólo elabora un plan, al que denomina "escenario" o "esquema". Es directamente creativo.⁴⁵

En este comentario observamos que Saint-Denis reconoce una diferencia entre el "grado de complejidad en la producción de sentido" de un texto teatral previamente elaborado y aquel relacionado con la producción teatral de los actores-improvisadores⁴⁶. De este modo, el texto teatral previamente elaborado, en función de los recursos de distanciamiento que le brinda la escritura al autor, puede proponer diversas capas de sentido simultáneas, alcanzado mayor grado de complejidad.⁴⁷ Esto nos lleva a considerar la hipótesis de que Saint-Denis se mantenía en el "camino hacia las nuevas formas teatrales", deseando, sin embargo, una mayor elaboración en los textos teatrales producidos por la compañía. Por lo tanto, la necesidad de un autor tendría efectivamente una motivación estética y no tan solo funcional.

En la producción de la *Compañía de los Quince*, la improvisación se mantuvo presente, aunque pasó a tener la función de "estimular al autor en la producción del texto teatral". De modo análogo a los actuales "procesos colaborativos", el autor compartía la autoría de los textos teatrales con los actores, quienes le proveían el material de base para la escritura. Lentamente, el texto teatral previamente elaborado asume el lugar de punto de partida para la creación de los actores de la compañía, amenizando la importancia de las máscaras, de los objetos de la escena, del vestuario, que ya habían sido considerados por Saint-Denis como elementos "impulsores de la transformación de los actores".

Este aparente desvío en el trabajo de Saint-Denis va a acercarlo aún más a las cuestiones relacionadas con la palabra en escena y el estilo en el teatro. Es posible que el contacto con el universo creativo de la *Comedia dell'Arte* haya permitido que Saint-Denis se distanciara saludablemente de la tradición teatral

⁴⁵ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 82-3.

⁴⁶ Cabe destacar que, en esta observación, no apuntamos a presentar una referencia de valor absoluto que considere una forma más apropiada o eficaz que otra, sino a perfilar las potencialidades y limitaciones de las diferentes formas teatrales.

⁴⁷ El repertorio de "textos teatrales" no configura una realidad homogénea: los textos teatrales también pueden diferenciarse en función de un mayor o menor grado de complejidad, si se consideran las diferentes formas de apropiación que cada autor hace de los elementos del lenguaje teatral.



francesa, tan asociada a una noción de palabra, cuyo valor semántico es más evidente que su dimensión pragmática y sensorial.

La precisión y el cuidado por los detalles, considerados como constantes en el trabajo de dirección de Saint-Denis, ya están presentes en *Noé*, la primera producción de la compañía en colaboración con André Obey. Su propuesta de lecturas sucesivas de los textos teatrales con el objetivo de estimular a los actores hacia un acercamiento al material textual también funcionaba como base para la producción de un detallado esbozo de montaje, que delineaba los escenarios, los recorridos de los actores, la progresión, el ritmo y las pausas de la obra⁴⁸.

En la *Compañía de los Quince* existía el deseo de horizontalidad en las relaciones de los participantes, que creían que la selección de las obras, la distribución de los papeles y las decisiones de dirección eran una decisión conjunta. En un principio, la compañía se resistió a confiarle a Saint-Denis la dirección de los montajes, con miedo de que se repitieran las experiencias de autoritarismo de Copeau con los *Copiaus*. La precisión en los esbozos de dirección realizados por Saint-Denis no propiciaba la absoluta horizontalidad deseada por el grupo en sus decisiones, pero su forma de trabajo fue asimilada por la compañía, que parecía considerar positiva su conducta.

El escenario de la *Compañía de los Quince* era permanente y semejante a los escenarios del teatro Nô, con un cobertizo en el centro sostenido por columnas. El uso de las máscaras, la simplicidad de los escenarios basados en estructuras adaptables, todavía resonaban a las compañías de la *Comedia dell'Arte*. Mientras que el escenario enfatizaba el desapego de la Compañía al "ilusionismo teatral" propuesto por el naturalismo, también aumentaba su deseo de "restaurar la expresión poética en el teatro" dando más espacio a la poesía y a la música⁴⁹.

La poca receptividad de la propuesta de la *Compañía de los Quince* por parte del público los llevó a concluir que el teatro francés era por "naturaleza intelectual y por tradición, clásico"⁵⁰. El contrapunto de la parca acogida del público francés fue el público inglés, ante el cual se presentaron en temporadas de tres a cuatro meses

⁴⁸ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 44.

⁴⁹ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 41-7 y Jane Baldwin, ob. cit.; p. 45-9.

⁵⁰ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 41.

durante cuatro años consecutivos. Saint-Denis describe de la siguiente manera la apreciación que tuvo el público inglés de la compañía:

Parecía que nuestras aptitudes eran apreciadas: cómo fusionábamos el texto escrito con mimo, danza y canciones, y cómo éramos capaces, mientras teníamos puestas las máscaras o hacíamos volteretas en forma de medialuna o dábamos saltos mortales en el aire, de pasar en forma libre y sin esfuerzo alguno de un modo de expresión a otro⁵¹.

Saint-Denis concluyó sus experiencias con la *Compañía de los Quince* muy satisfecho con la diversidad de habilidades de la que disponían los miembros, lo que les proporcionaba cierta versatilidad. Sin embargo, creía que el entrenamiento de la compañía todavía estaba muy especializado en el tipo particular de teatro que habían desarrollado a lo largo de los años compartidos.

La Propuesta del *all-round actor*

En 1935, Saint-Denis se trasladó a Inglaterra, donde, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, además de ser director teatral, fundó dos escuelas de formación de actores, directores y diseñadores: *The London Theatre Studio* (1935-1939) y *The Old Vic Theatre Centre - The Old Vic Theatre School and The Young Vic Company* (1947-1952).

Durante la Segunda Guerra Mundial, Saint-Denis, bajo el pseudónimo de Jacques Duchesne, desempeñó un importante papel político con la dirección de un programa diario de radio de la *British Broadcasting Corporation*, transmitido en las localidades de Francia, en ese entonces invadidas por el ejército nazi. Esta experiencia en la *BBC* significó un gran desafío en su vida personal y una modulación fundamental para sus reflexiones en relación con el lenguaje teatral y el público en el teatro.

Saint-Denis explicita la importancia de las dos Guerras Mundiales para su formación personal y teatral al presentarse en el ciclo de conferencias sobre el estilo en el teatro, en 1958, en la Universidad de Harvard:

⁵¹ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 42.



Intentaré simplemente contarles mi experiencia en el teatro. El próximo año cumpliré cuarenta años en el teatro. Comencé en 1919, justo después de la primera guerra mundial. Sólo una vez mi trabajo se vio interrumpido, cuando estalló la segunda guerra mundial. Y menciono estas dos guerras porque han ejercido una importancia enorme sobre mí: en circunstancias trágicas, estos eventos me conectaron con otros hombres. Y tal vez es gracias a estas guerras que evité permanecer confinado al mundo del teatro, cuya atmósfera resulta, a veces, enrarecida y artificial.

Si, en parte, escapé del teatro, estoy contento de que también, en parte, escapé de mi nacionalidad francesa. Sé que esta es una actitud peligrosa... Pasé veinte años de mi vida, los mejores años de mi madurez, viviendo en Inglaterra y trabajando con el teatro inglés. Lo que quiero decir es que, tal vez, siento que puedo comprender mi propio país mucho mejor gracias al hecho de haber estado alejado de él durante tanto tiempo.⁵²

Esta presentación pone en evidencia la importancia que tiene la "capacidad de distanciarse" en la consolidación de sus principales ideas sobre el teatro; distanciarse no sólo del universo teatral, en el enfrentamiento de la realidad absurda de las guerras, sino de la propia cultura francesa. De manera complementaria, Saint-Denis comprendía que el cierre del teatro sobre sí mismo no era una conducta artística fértil y también consideraba la incidencia que el desarrollo tecnológico de cada época tenía sobre las experiencias sociales y sobre el público y los actores en el teatro. De esta forma, esta conjunción de intereses nos muestra su noción de estilo en el teatro, la cual abordaremos ampliamente a continuación.

Continuando con sus proyectos, a fines de la Segunda Guerra, Saint-Denis fundó en Francia la *École Supérieure d'Art Dramatique* (1952-1957). También fundó en Canadá *The National Theatre School of Canada* (1960) y, finalmente, en Estados Unidos, *The Juilliard School Drama Division* (1968).⁵³ Saint-Denis fue invitado en 1961 a integrar el grupo de directores de la *Royal Shakespeare Company*, junto a Peter Hall y Peter Brook, donde estuvo a cargo de la formación de jóvenes actores en el *Stratford Studio*.

⁵² Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 25-5.

⁵³ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 45-78.

Los actores que podían actuar eficazmente tanto para el teatro clásico como para el repertorio moderno fueron definidos por Saint-Denis como *all-round actors*. Para alcanzar este objetivo, en los programas de las seis escuelas que fundó los actores eran entrenados en una diversidad de lenguajes artísticos, como el canto, la rítmica, la mímica, la improvisación. Saint-Denis, con varios años de experiencia en la elaboración de programas para escuelas de formación de actores, propone un curso de formación de cuatro años de duración⁵⁴. Cada año de formación se definía a través de los siguientes títulos, que remitían a objetivos, a saber: Descubrimiento, Transformación, Interpretación y *Performance*.

El año dedicado al "Descubrimiento", los estudiantes deben estar atentos a sus limitaciones y a sus posibilidades, con vistas a adquirir dominio técnico. En el segundo año, la "Transformación", los estudiantes experimentan con el uso de sus posibilidades, habiendo desarrollado algunas habilidades de expresión física, vocal e imaginativa, con énfasis en el equilibrio entre la técnica y la imaginación. El tercer año está dedicado a la "Interpretación", cuando los estudiantes, habiendo reconocido sus posibilidades y adquirido otras habilidades, deben interpretar obras de diferentes estilos. El último año, definido como "*Performance*", los estudiantes deben presentar tres obras de repertorio, una tragedia, una comedia y una obra realista, además de una obra experimental desarrollada por el grupo⁵⁵.

Cada año de esta propuesta de formación de actores está dividido en dos áreas: de la Técnica y de la Imaginación, que siempre deben estar en consonancia. El área de la Técnica comprende tres aspectos en el entrenamiento del *all-round-actor*: el cuerpo, la voz/dicción y el habla/lenguaje. Por su parte, el área de la Imaginación comprende los siguientes aspectos: la improvisación, la interpretación y la experiencia imaginativa.

Durante el primer año, el acento está puesto en los aspectos no verbales del entrenamiento de la voz y del habla. De este modo, cuando los estudiantes pueden centrarse en la expresión sin la palabra, Saint-Denis introduce su propuesta de trabajo con la palabra⁵⁶. Cabe destacar en la propuesta de formación del *all-round*

⁵⁴ Este curso sirvió como base para el programa de la *Julliard School Drama Division*, el último programa de escuela de formación de actores elaborado por Saint-Denis.

⁵⁵ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 79-87.

⁵⁶ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 85-6.



actor la variedad de formas de abordajes de la voz y de la palabra, que habilita a los actores en el contacto con diversos repertorios. Lo mismo se puede decir con relación al movimiento, aunque aquí nos centraremos en el caso específico de la voz y la palabra.

En el área de la Técnica, dedicada a los aspectos de la voz/dicción y del habla/lenguaje, Saint-Denis propone el trabajo con técnicas de canto, centrándose en la respiración, en los parámetros del sonido (timbre, intensidad, frecuencias, duración) y en los parámetros musicales (línea vocal, melodía, ritmo, movimiento, modulación). Con respecto al habla, el abordaje se inicia justamente enfocando el pasaje entre el modo cantado y el modo hablado, propuesta que brinda la oportunidad de verificar en la voz hablada la presencia de los mismos parámetros presentes en la voz cantada. El trabajo con el habla se desarrolla con ejercicios a partir de diversos tipos de textos dramáticos, en poesía o en prosa, y de diversos tipos de textos no dramáticos.

En la misma área de formación, la cuestión de la *imaginación vocal* es abordada teniendo en cuenta el efecto del trabajo de los actores con determinadas imágenes sobre, por ejemplo, el tiempo y los sonidos de las hablas. Saint-Denis propone también ejercicios que superponen diversos tipos de movimiento a la voz y al habla, con el objetivo de trabajar tanto las demandas de asociación como las de disociación del movimiento con relación a la voz y a la palabra⁵⁷. La propuesta de formación de actores de Saint-Denis plantea una gran interrelación entre voz, habla y movimiento, que debe establecerse desde muy temprano en el entrenamiento. Los estudiantes deberían percibir el modo en que un aspecto sirve al otro y cómo la integración de estos elementos promueve un fuerte impacto general.

Saint-Denis no produjo teatro exclusivamente dentro de una única estética en su época; comprendió la simultaneidad de géneros y estilos antiguos y modernos en la escena contemporánea de entonces de un modo más que optimista, de forma perspicaz y entusiasta. Tal multiplicidad fue percibida por Saint-Denis como una posibilidad de apertura de sentidos para el teatro occidental, no como una saturación de códigos y de convenciones, observada en algunas vertientes del teatro contemporáneo.

⁵⁷ Michel Saint-Denis, 1982, ob. cit.; p. 88-99.



Las consideraciones de Saint-Denis sobre el estilo en el teatro

Saint-Denis observa que el modelo realista de formación para el teatro implementado por Stanislavski, que ya circulaba en Europa y Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, así como la búsqueda de Jacques Copeau de la *verdad en la escena*, no eran abordajes eficaces para el trabajo con el repertorio del teatro clásico, ni para ciertas obras contemporáneas⁵⁸.

El director detectó un problema en la formación de actores y de otros profesionales del teatro de aquel momento: las limitaciones del método de abordaje realista, muy en boga en el circuito de producción teatral. Para Saint-Denis, las nuevas formas teatrales contemporáneas, a las que llamaba *realismo moderno* o *teatro de la realidad*, podrían servir como denominadores comunes entre trabajos teatrales clásicos y modernos. Observaba que tanto la búsqueda del realismo de *sinceridad, simplicidad y claridad de sentido* como las demandas del teatro clásico, en el que el dominio técnico para la actualización de la forma poética era muy evidente, se concentraban en el realismo moderno⁵⁹.

En el libro *Theatre: The Rediscovery of Style*, publicado en 1960, Saint-Denis expone su parecer sobre el lugar que ocupaba el estilo en el teatro. De acuerdo con Baldwin, las ideas de Saint-Denis sobre estilo fueron revolucionarias en la década del '30, en Inglaterra y Canadá, y en la década del '50, en Estados Unidos. Esas ideas, así como su propuesta de formación de actores, no tuvieron repercusiones a través del tiempo. Saint-Denis considera la *variedad de abordajes de la realidad* como la base para su concepto de estilo. Identifica que, con el realismo/naturalismo, determinados aspectos estilísticos presentes en formas teatrales como las clásicas fueron drenados de la escena moderna. Según Baldwin, a pesar de que la noción de estilo tiene una enorme implicancia en el discurso de Saint-Denis, el director demuestra poca claridad conceptual en torno a ella, y frecuentemente, opone "estilo" a "realidad" o a "realismo"⁶⁰.

⁵⁸ Michel Saint-Denis 2009, ob. cit.; p. 59-60.

⁵⁹ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 66.

⁶⁰ Jane Baldwin, ob. cit.; p. 1-6.



Entendemos que la indefinición conceptual en el discurso de Saint-Denis puede basarse en la idea de que, en su concepción, la estética realista no presenta ningún estilo, especialmente cuando asocia la baja presencia de la noción de estilo a la excesiva presencia del realismo y de sus variaciones. Probablemente, el problema conceptual de oponer *estilo* a *realismo* incidió en el discurso de las entrenadoras vocales inglesas para el teatro, más específicamente en el discurso de Jackeline Martin, citada por Davini, que justifica el advenimiento de la estética realista por la falta de habilidad vocal de los actores y por la poca atención que se les dio a la voz y a la palabra en los campos de la producción y de los estudios teatrales. Davini contrapone este razonamiento al reconocimiento de la presencia de algunos desafíos técnicos en la estética realista, tales como la producción de voz y palabra en altas intensidades, manteniendo el estilo coloquial⁶¹.

En el ya mencionado ciclo de conferencias sobre la cuestión del estilo en el teatro en la Universidad de Harvard, Saint-Denis desarrolla una intensa discusión sobre la diferenciación entre el teatro y la realidad, reafirmando la distinción entre *estilo* y *realidad*, o *realismo*. "Pero el teatro no es la vida. El teatro proviene de la vida, pero el teatro es teatro: la vida en el teatro requiere una transposición teatral, tanto en su escritura como en el estilo."⁶²

A pesar de reconocer las limitaciones de la estética realista/naturalista y su respectivo método de formación de actores y de buscar un tipo de abordaje centrado en la dimensión del estilo en el teatro, paradójicamente su discurso hace fuerte referencia al discurso del realismo en el teatro, e inclusive considera su repertorio de términos, imágenes y expresiones, destacados en la cita:

Si aceptamos esta noción, entonces podemos definir al estilo como la forma perceptible que toma *la realidad al revelarnos su carácter verdadero e intrínseco*. Hay algo de *secreto* en el estilo. Esta forma perceptible o exteriorizada contiene un secreto que debemos *penetrar* si deseamos percibir *su realidad esencial subyacente*.⁶³

Con el objetivo de definir otro campo estético, el autor queda obstruido por las limitaciones conceptuales de sus investigaciones. Si en el realismo el énfasis

⁶¹ Silvia Davini, 2008, ob. cit.; p. 40-1.

⁶² Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 54.

⁶³ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 61-2.



está puesto en la *verdad*, a partir de la identificación de los actores con las acciones de los personajes que actualizan, Saint-Denis busca un paralelo de esta búsqueda de la *verdad* o *realidad* en todos los tipos de obras teatrales.

Sin embargo, entendemos que el discurso de Saint-Denis sobre la *verdad* o la *realidad* corresponde a la idea de eficacia en escena. Según Saint-Denis, el tema de su interés integraba "un estudio de condiciones en las cuales la interpretación de trabajos de diferentes estilos teatrales pueden tener en el escenario un mayor grado de realidad".⁶⁴ La palabra *realidad* parece estar siendo utilizada en el sentido de actualizar eficazmente la propuesta de una obra teatral, considerando su forma para afectar a determinado público.

Saint-Denis afirma que el conocimiento histórico de un determinado período –costumbres, movimientos y bailes– con relación a un texto teatral clásico, puede ayudar, pero no resuelve el problema de actualizar un estilo: "Lo que resulta más importante y difícil que cualquier otra cosa es el texto: la actitud de un actor cuando se enfrenta a un texto clásico"⁶⁵. Comprende que todos los demás esfuerzos pueden nutrir el imaginario de los actores, pero el abordaje sin mediaciones del material textual para actualizarlo es inevitable, especialmente en lo que se refiere al texto teatral clásico, cuyo sentido depende de la actualización de su forma.

Para abordar el *estilo de una obra*, el trabajo de Saint-Denis comenzaba por las palabras del texto, es decir, por un intenso contacto con el material propuesto por el texto. La búsqueda del estilo de cada obra comprende la búsqueda del *universo de sentidos único*, sedimentado en la misma forma de la obra. Para Saint-Denis, la función de los directores teatrales, actores y diseñadores sería la de actualizar este universo de sentidos, acercándose lo más posible a él.

El estilo posee su propia realidad: consiste en una elección de palabras, de formas, de ritmos y énfasis. Esta realidad artística no puede separarse del significado. Además, por lo general tiene un significado propio. No debe romperse ni alterarse, sino que debemos penetrar y descifrar este significado si deseamos sacar completamente a la luz la realidad humana contenida en el texto.

⁶⁴ Michel Saint-Denis, 2009, ob.cit.; p. 49.

⁶⁵ Michel Saint-Denis, 2009, ob.cit.; p. 62.



Una obra de teatro escrita en verso (o aún en una buena prosa) es como una partitura, aunque es susceptible de una lectura menos exacta que la música, ya que no se basa en un tipo similar de esquema matemático. Debemos acostumbrarnos a leer la obra de teatro que tenemos a la vista con nuestros sentidos aguzados, prestando mucha atención a las anotaciones precisas, hacerlo en forma alerta y con la disposición de responder a cualquier mínimo indicio de sonido y ritmo.⁶⁶

Al asociar la palabra en escena a la forma y al estilo de una obra, Saint-Denis se aleja de la noción de palabra vinculada exclusivamente a la abstracción, a su sentido literario, a su *significado*, y se acerca a una noción de palabra en *performance*, en la cual el sentido se da en el tiempo y en el espacio de la palabra proferida, así como en la materialidad del propio sonido, es decir, en la articulación de los propios parámetros del sonido en actitudes e intenciones. En esta perspectiva, podemos entrever en su discurso la presencia de la noción de forma como *sentido precipitado*. Si la forma es ignorada o disuelta, o si el texto teatral es reducido a la información, su eficacia se ve comprometida. Por lo tanto, hay en la forma una experiencia espacial y temporal que actúa sobre los sentidos de la platea y que no encuentra equivalente exclusivamente en la información. Por lo tanto, un resumen o la paráfrasis de un texto teatral no abarca la experiencia estética que propone el mismo texto, cuestión que, a pesar de parecer obvia, no aparenta ser tan evidente en los discursos y en las prácticas teatrales contemporáneas.

Saint-Denis también señala la importancia de actualizar el *camino del autor*, no por su figura individual, sino por la red de sentido que un autor puede proponer en un texto teatral, por la geografía única de una obra, como un recorrido que debe ser transitado por los actores, directores y diseñadores. Esta forma de abordaje directa del texto teatral contiene también, a nuestro entender, un importante ejercicio de alteridad en contextos como el del teatro contemporáneo, en el cual el estímulo para la creación individual y singularizada ha sido una invocación tan frecuente.

Ya hemos visto que, si se destruye o altera la forma, el sentido también se destruye y, por lo tanto, no se produce el tipo preciso de revelación. Tal vez surja otra revelación, que hasta puede llegar a ser más

⁶⁶ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 65.



interesante, pero no será ésta la realidad que el poeta intentó expresar en su texto. En una obra de teatro de estilo, el sentido no puede separarse de la forma. Un respeto evidente por la forma y la sensibilidad hacia el color poético y el ritmo resultan esenciales a la hora de generar el drama intensificado que un actor clásico debe crear cuando se enfrenta a un personaje.⁶⁷

Para Saint-Denis, el estilo en la actuación teatral pertenece definitivamente al ámbito de la *performance*, a una dimensión pragmática de la escena. La postura de Saint-Denis puede ser considerada como diferente de la actitud convencional con relación al abordaje del texto teatral, en el cual el texto teatral siempre está mediado por síntesis y esquemas de preguntas de cuño informativo, ejercicios de paráfrasis, entre otros. Tales abordajes pueden alejarnos de lo que Saint-Denis define como la *realidad del texto* o *realidad del estilo*, ubicando también a la palabra, al final de todo el proceso, como una resultante:

¿Cuáles son los elementos que componen la realidad del estilo?

- Elementos de construcción y composición: la composición desde el punto de vista musical. La construcción considerada en todas sus diferentes partes y la forma en que éstas se relacionan entre sí.
- Elementos de ritmo: la relación existente entre los diferentes ritmos que, al principio, se toman en cuenta en porciones amplias.
- Elementos de tono y color del lenguaje: la manera en que el texto va de un tono a otro.

En una obra de teatro, no existe un significado o construcción psicológica que pueda separarse del estilo. Uno contiene al otro. El estilo tiene su propio significado [...] El texto tiene su propio poder y crea su propio efecto: no debe entrar en conflicto con la motivación psicológica.⁶⁸

Consideramos que el interés de Saint-Denis por el estilo en el teatro, además de estar íntimamente ligado a la variedad de modos de la palabra en escena, también nos remite a un gran dominio técnico, tanto en el campo de la producción de la voz y la palabra como en el del movimiento, que permita actualizarlos en sus requerimientos y peculiaridades. Cuando *lo que se dice* en escena abre espacio al *cómo se dice lo que se dice*, la dimensión de la forma cobra importancia en la producción de sentido en escena y, como consecuencia de ello, se

⁶⁷ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 65.

⁶⁸ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 75.



pone de manifiesto la necesidad de habilidades técnicas que permitan el control sobre las producciones corporales, como la voz y el movimiento en escena.

Según entiende Saint-Denis, el estilo comprende, además de la *performance* de los actores, otros aspectos del teatro, tales como la arquitectura y el diseño. Por ejemplo, para él la arquitectura se relaciona con el estilo, dado que la forma del escenario y de la platea afecta la producción de sentido en la escena y la propia recepción de las obras por parte del público. Saint-Denis explicita también la relación entre el escenario y los géneros teatrales y observa en qué medida los recursos del escenario interfieren en la escritura de las obras teatrales y viceversa⁶⁹. Cabe destacar que su compromiso con los diversos ámbitos de la producción teatral lo llevó a ocupar un lugar en la formación no sólo de actores, sino también de directores y diseñadores.

Saint-Denis, al comprender que las nuevas tecnologías producen nuevas realidades, así como también transformaciones en las tradiciones artísticas, en la percepción de las plateas y en la imaginación de los actores, integra una tradición que reconoce la resonancia social, política y existencial del lenguaje teatral.

El estilo y la dinámica del arte

En el abordaje de Saint-Denis, el estilo está asociado, en muchos casos, directamente a la forma propiamente dicha de un texto teatral. Sin embargo, también considera el estilo como una resultante de la contingencia de actualización de un texto teatral, es decir, como el encuentro entre el mundo original del autor y el mundo de la platea. Saint-Denis reconoce que determinado estilo, además de estar definido por las condiciones materiales y técnicas de un determinado tiempo, también se relaciona con las ansiedades, miedos y deseos de una platea. Para él, la inventiva del director radica en la forma en que conecta y mezcla estos dos mundos.

Con respecto al abordaje de textos teatrales del repertorio occidental, para Davini el estilo resulta, del mismo modo, de un agenciamiento entre los universos de la obra y su autor y de la dirección, los actores y el público, es decir, es el

⁶⁹ Michel Saint-Denis, 2009, ob. cit.; p. 55-67.



“resultado de una negociación entre la propuesta de entonces y el tiempo presente”⁷⁰. La autora reconoce también que la singularidad de un determinado estilo de actuación, por ejemplo, puede impulsar una inflexión que, asociada a otros procesos a lo largo del tiempo, contribuya a la formulación de nuevos géneros.

En el ámbito del estilo, podríamos situar la cuestión de la versión en el teatro, producida a partir del inmenso contacto con el texto teatral, que ofrece, sin embargo, algo singular a su actualización, en el contexto de las técnicas y materiales de una época determinada. El estilo evoca, en una versión, un lugar de creación. El estilo, en su devenir productivo, se encuentra entre las fronteras de los géneros consolidados, abriendo brechas, en contacto con la multiplicidad de las contingencias históricas, señalando *nuevos* u *otros* géneros teatrales.

Sin embargo, Davini recuerda que el estilo no siempre ejerce tal potencialidad productora como impulsor de lo nuevo y observa que, comúnmente, al abordar el repertorio teatral existente, los actores tienden a reproducir en escena lo que la autora define como *estilos históricos de actuación*. El estilo asume, en este caso, su potencial reproductivo:

Entiendo por estilos históricos de actuación a aquellos que se dan en escena en el momento en que se realizan actualizaciones de corrientes estéticas que, distanciadas de su contingencia histórica, cristalizan modelos de *performance* en el cuerpo del actor y del cantante. Con el deseo de responder a una propuesta dada de una corriente estética dada, los actores que no contemplan posibilidades de actualización de éstas en las presentes condiciones de tiempo y espacio fijan estilos que suponen reproducir.⁷¹

Para Davini, el entrenamiento de los actores se presenta, en esos casos, como una *máquina de reproducir estilos*, en una asociación muy fuerte entre la dimensión de la técnica y de la estética que busca reproducir. La autora observa que la formación de actores ha ocupado un papel crucial en la consolidación de géneros en *performance*, al enfocarse en la preservación y mantenimiento de los géneros y estilos. De este modo, la apertura hacia otros géneros y nuevas vocalidades también depende de propuestas de entrenamiento que disocian las dimensiones de

⁷⁰ Silvia Davini, 2002, ob. cit.; 2002; p. 62.

⁷¹ Silvia Davini, 2002, ob. cit.; p. 62.



la técnica y de la estética, con el objetivo de que la técnica apunte hacia la multiplicidad de géneros y estilos.⁷²

El escaso ejercicio sobre el repertorio teatral ya consolidado en procesos de formación de actores en la actualidad, también implica el distanciamiento de los actores y directores de las cuestiones referentes a los géneros y al estilo en el teatro. Por otra parte, presenciamos el énfasis en el trabajo sobre propuestas estéticas que, con el objetivo de producir nuevas formas teatrales, se centran en experiencias individuales o restringidas a un determinado grupo, que acaban produciendo *no lugares* en la producción teatral, ya que se mantienen ajenas a la propia tradición.

Copeau y Saint-Denis reconocen que la presencia excesiva de la individualidad puede interrumpir la dinámica del arte. Las formas artísticas no son producto de una generación espontánea, sino resultantes de una densa trama de tecnologías y demandas existenciales, ontológicas, psíquicas y sociales, resultado de agenciamientos entre esas dimensiones. De esta forma, el nuevo arte surge de algún lugar de fricción, surge de algún *entrelugar*. Por lo tanto, el ejercicio sobre la tradición, más allá de su valor evidente de preservación, configura una potente acción para la producción de nuevos géneros, aunque sea *entre* géneros ya consolidados. Promover el diálogo con la tradición del lenguaje, así como con el presente, colabora en el sostenimiento de la dinámica que produce el arte.

Las consideraciones de Saint-Denis sobre la cuestión del estilo en el teatro se presentan como una excepción frente a las teorías teatrales más corrientes, no dejando lugar a dudas en cuanto a su importante aporte para los estudios teatrales. Por otro lado, la imprecisión conceptual presente en tales consideraciones, ya expuesta en este artículo, confirma la importancia del ejercicio sobre los aspectos conceptuales del teatro que posibiliten la superación de discursos dominantes como el del realismo en el teatro, entre otros.

Si consideramos que es poco probable pensar el arte, específicamente el teatro, sin una reflexión sobre los procesos de formación, consolidación y reproducción de géneros, en los cuales el estilo juega un importante papel, retomar

⁷² Silvia Davini, 2002, ob. cit.; p. 63-4.



el pensamiento de un autor como Saint-Denis puede ser, además de oportuno, necesario.

sulianvp@gmail.com

Abstract

This article discusses the style in theater as a subtle dimension of form and as a level of creation. The aim is to resume the reflection on the important role such notion may play regarding the production of voice and word on the scene, the actor's training and the flow of innovation in the theatrical art.

Palabras clave: forma- estilo- género- voz- palabra- Copeau- Saint-Denis

Key Words: form- style- genre- voice- word- Copeau- Saint-Denis