

# La obra teatral: ¿creación individual o colectiva?

Samuel Rovinski

Publicado en: *Villalaz. La prensa literaria centroamericana*, I 6 (julio 1976), 26-29.

Desde el planteamiento inicial pensamos que se trata de una cuestión simple. El teatro es el fenómeno cultural en el que participa el mayor número de personas. Desde un autor hasta un público y una crítica, pasando por todo el grupo escenificador. ¿Cómo, entonces, puede imaginarse alguien que el teatro consiste en una creación individual? Sin embargo, y ese sin embargo ha planteado todas las disputas y divergencias alrededor de la definición de teatro, debe existir un núcleo fundamental, la "semilla" —como lo han dado en llamar algunos realizadores, entre ellos Peter Brook— de donde parten los mecanismos que ponen a funcionar el aparato teatral. Y es ese núcleo, esa "semilla", la que debemos definir decididamente antes de pasar a plantearnos el resto de las preguntas.

¿Quién es el creador de una obra teatral? ¿El dramaturgo, señor de letras, que representa verbalmente las acciones, los conflictos y las interrelaciones sociales? O, más bien, el director, que coloca en el escenario, visualmente, auditivamente, en movimiento, la acción imaginada y escrita por el dramaturgo. O el actor, que presta su cuerpo, su voz, sus sentimientos y razón, para representar o vivir (según la escuela de actuación escogida) el personaje diseñado por el autor e interpretado por el director. O el público y la crítica, que emiten el juicio o participan en la obra, se alejan o integran al fenómeno.

Hasta hace algunos años, muchos costarricenses no hacían una muy clara distinción entre el teatro y el cine, aunque podían reconocer la diferencia. Cuando iban a ver un film, decían "vamos al teatro", refiriéndose, exactamente, a la sala de espectáculos y no al hecho cultural en sí. Y, al comentar el film, o la pieza teatral, criticaban a los actores, olvidándose del dramaturgo, del guionista, o del director. A este fenómeno de reconocimiento discriminatorio unos lo han llamado "vedettismo". Otros, como el célebre Jerzy Grotowski, consideran al actor como la pieza fundamental del teatro y, por consiguiente, el verdadero autor de la vivencia.

Si se acepta la primacía del actor sobre todos los

otros participantes en el fenómeno teatral, Grotowski y los espectadores ingenuos tendrán razón. Y lo que uno ha venido a descubrir por complejos vericuetos de la experiencia, los otros lo habrían hecho por simple intuición. Pero el fenómeno visto por el maestro polaco y los ingenuos espectadores costarricenses de tiempos pasados, no es todo el teatro. Digamos que es uno de los tantos teatros que una sociedad puede secretar durante su evolución histórica. Tampoco es el fenómeno característico de la sociedad, dicho en término genérico. Es el fenómeno de cierta sociedad. Porque para cada sociedad, y según su circunstancia histórica, corresponde, sea por elaboración o por intuición, una cierta manera de hacer y de ver el teatro.

"Si el arte ha cambiado de base social, también el arte ha cambiado", dice Emile Copferman en su estudio sobre un teatro revolucionario. Mientras que, Philip Weismann, en su estudio psicológico del arte teatral, considera que "la mitología y la literatura tienen una homogeneidad de temas, semejantes a las fantasías universales de la humanidad, evidente en las obras de teatro". Lo que en el primero tiene de concreto el hecho teatral, en el otro se inscribe en la corriente universal de los mitos heredados. Dos conceptos, entonces, aparentemente opuestos, irreconciliables, y que verifican un hecho espontáneo social o que lo provocan; dos maneras de interpretar o representar la vida, que divergen; o, más bien, dos generalizaciones extremas de un mismo fenómeno que procede de las mismas raíces, pero que se desarrolla de manera diferente, según la sociedad y el hecho histórico que le ha tocado realizar.

En el fondo de todo está la discrepancia entre los investigadores teatrales sobre lo que es la esencia del teatro, la "semilla" que se conserva en el hecho concreto que tienen las sociedades de verse, en un lugar determinado, representadas y transformadas por la ficción de una acción extraída del espacio y el tiempo generales; esa aceptación del teatro como una realidad por sí y para sí, en la que, una vez dentro y aceptando las reglas de su juego, la realidad visible de todos los días no puede volver a ser la misma.

¿Quién procura los elementos básicos para constituir la esencia del teatro? ¿O quiénes?, si volvemos al



planteamiento inicial de estas consideraciones.

Louis Jouvet afirmaba que una pieza compone por sí misma su puesta en escena. Y Jean Vilar proponía "eliminar de la escena todos los medios de expresión que son ajenos a las leyes puras y espartanas que la rigen, y reducir el espectáculo a la expresión del cuerpo y el alma del actor", deseo que sería realizado hasta la saciedad por el Teatro-pobre de Peter Brook y el Teatro-laboratorio de Jerzy Grotowski. Pero el mismo Vilar afirma que, en el teatro, "el creador es el autor, en la medida que nos aporta lo esencial".

¿Quién es el creador? ¿El dramaturgo tradicional que aporta un texto, donde se encuentran personajes que dialogan dentro de un espacio fijado por aquel, cumpliendo con una acción marcada y poniéndose al servicio de quien, según los psicoanalistas, encuentra en esa creación una salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia? ¿El director de la obra, que se instala en el lugar donde se llevará a cabo la acción, escoge los actores que encarnarán los personajes, marca a su manera o sigue las instrucciones cabales del dramaturgo de marcación de los movimientos en escena, interpreta el contenido de los diálogos y sugiere gestos, movimientos, entonaciones, silencios, énfasis, a los actores que, a su juicio, componen la personalidad de los seres inventados por el dramaturgo? ¿Los actores, que prestan su cuerpo, su voz y sus sentimientos para encarnar un mito que nunca podrá realizarse enteramente pero que, precisamente por ese deseo inalcanzable, se instalan en un proceso de creación? ¿El público, que, con su presencia, consolida, refrenda, autentica el espectáculo ofrecido a él, juzgándolo, o viviéndolo, o rechazándolo? ¿O los críticos, profesores e investigadores que sacan conclusiones, reglas generales o manuales de actuación, dirección o creación, a posteriori, y que sirven de guía para los futuros participantes en el fenómeno cultural que es el teatro?

¿Quién o quiénes aportan lo esencial, como lo decía Vilar, el pre-texto que pondrá en movimiento el complejo mecanismo del teatro?

Cuando pensamos en los orígenes del teatro, nuestra memoria recurre inmediatamente al teatro griego. Y al pensar en el teatro griego, caemos en los nombres de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, siguiéndolos en ese orden, así, no más; en ese orden, porque es el orden en que los aprendimos en nuestros cursos de literatura clásica. Y pasamos por Séneca, Plauto, y nos remontamos a Shakespeare, Marlowe, Calderón de la Barca, Lope de Vega, y saltamos a Molière, Racine, y le seguimos la pista a Schiller, y decimos que fue un autor romántico, y, de inmediato, recorremos la lista de los románticos de diferentes nacionalidades que explotaron el edificio clásico en el siglo XIX: von Kleist, Victor Hugo, y demás colegas. La inmensa proliferación de autores y formas de teatro ligadas a ellos que representan las primeras décadas del siglo XX, nos llenan hasta la indigestión. Ibsen, Chéjov, Strindberg, Wedekind, O'Neill, Brecht. Cada nombre de autor nos evoca un teatro diferente. Nuestro léxico se enriquece con los términos de "absurdo", por el teatro de Jarry o Ionesco; "existencialista", por Sartre o Camus; "realista" por Chéjov; "naturalista", por Zolá; "expresionista" por Wedekind y Kaiser; "impresionista" por Maeterlink. Y romántico y clásico y de la crueldad y realista socialista.

Siempre una denominación para cada forma de ver y realizar el teatro. Y ligado a esta forma de ver y realizar el teatro, el nombre de un dramaturgo. Porque siempre, quien ha aportado el pre-texto, la "semilla", la base del espectáculo, aún en su forma más balbuciente del happening o del living o del ceremonial de Grotowski, es un escritor. Y un escritor cuyo contacto con el teatro puede ser mínimo o nulo, o total, como director o actor, o ambas profesiones a la vez.

Pero caemos de nuevo en la formulación inicial. ¿Es el autor el verdadero creador? Porque, el dramaturgo, solamente crea representaciones verbales de acciones. Es el grupo escenificador el que materializará esas acciones, el que, tal vez, dará un rumbo diferente, extraño, insólito, imprevisto a las originales intenciones del autor. Y nunca se sabrá quién hizo bien o mejor, quién tuvo la razón, cuál de los dos era el verdadero: el texto imaginado o la acción realizada.

Se me dirá: Bien, démosle crédito al grupo escenifica-



dor y dejemos en la sombra el dramaturgo, si lo hay, y que se resigne.

Ha habido épocas en que el teatro ha sumido a los dramaturgos en la sombra. Son las épocas heroicas; en las que se han producido profundos cambios sociales y donde el fervor patriótico ha hecho brotar manifestaciones espontáneas espectaculares. La revolución francesa, por ejemplo, con sus explosiones populares de regocijo, suprimió, durante las jornadas turbulentas que precedieron la relativa estabilidad nacional aportada por la Restauración (que, en realidad, fue la etapa de consolidación del poder de la Burguesía), el teatro clásico, la comedia moleriana, hasta las obras prerrevolucionarias de Beaumarchais, para sustituirlas por actos patrióticos, sainetes, farsas, con ninguna calidad artística, cuyos actores momentáneos, verdaderos improvisadores de la escena, quedaban relegados al anonimato. Como dice Vilar, "1793 no tuvo su teatro. Una revolución política, aunque sea de inspiración generosa, es siempre el producto de un número restringido de individuos. Durante

cierto tiempo, la colectividad (es decir, el público) está fuera de foco”.

El verdadero teatro se hacía en las calles, en la Asamblea, en los tablados de la muerte con la guillotina haciendo rodar cabezas, un verdugo atareado, fatigado y sudoroso, frente a un público bullicioso, alegre, desahogado, y los miembros del Directorio pasando de la tribuna oratoria al cadalso. Una feria irreal, con personajes de carne y hueso, creando, en la escena formada por las calles y casas de París, el verdadero teatro de integración, donde los personajes son actores y los actores, personajes; los directores caen de su sitio privilegiado para ser eliminados por los actores-personajes. Porque si “el arte es una manera determinada de ordenar o desordenar la naturaleza”, cuando los hombres desordenan la sociedad que ordena o desordena la naturaleza, caen en el arte último, destructor de las artes precedentes, que servirá, más tarde, durante el período de aquietamiento, como “semilla” de un nuevo teatro. Por eso, la transición entre la monarquía y la burguesía europea produjo el teatro romántico, teatro de autor, que no habría sido posible sin el aporte del teatro de autores anónimos que fue el de la revolución francesa.

“La realización de una obra depende del temperamento del artista, pero no por ello deja de ser un hecho social, y también éste surge de por sí”, nos dice Jean Richard Bloch. Y nos da como ejemplos, entre otros, el del teatro de Chéjov, en el que los personajes “al dialogar no se responden unos a otros. Cada quien sigue su idea, su destino”; fenómeno de la incomunicación, de las pequeñas tragedias cotidianas, de las injusticias de una sociedad mezquina, sin valores firmes espirituales, donde se resquebraja el edificio construido por una clase social dependiente de la fuerza militar, económica y política del régimen que, en el caso de Rusia, provenía del poder omnipotente del zar. Por consiguiente, pasado ese período, asentado el nuevo poder salido de la revolución de octubre, el teatro de comedia de costumbres burguesas tenía que desaparecer con la burguesía, dice Bloch. Y eso es tan cierto, como también lo fue la desaparición del teatro revolucionario francés luego de la desintegración del Directorio y su Era del Terror.

Oscar Wilde dice que “solo el espíritu crítico es creador”.

Y Oscar Wilde pensaba, al enunciar el concepto fundamental de lo que es el arte teatral, en los autores dramáticos. Pero una obra de primer orden, que reúna los requisitos básicos del espíritu crítico creador, que no sea llevada al escenario por un director de gran espíritu crítico creador y que no sea comprendida por un público de espíritu crítico creador, corre el peligro de verse tergiversada para seguir el triste destino de las obras que no han encontrado eco en su tiempo. Porque un teatro “es concebido en función de una sala en la que repercute todo lo que sucede en el escenario”, como dice Grotowski, y “un espectáculo no es una representación de la pieza sino una respuesta a la pieza, no una sumisión sino una reacción, y esa es la creación”.

Así como Brecht deseaba un espectador muy alejado del escenario que no se identifique con la ilusión de la acción, Grotowski desea la integración total del espectador a la escena. Y ambos creadores, opuestos en sus conceptos

sobre el público, le asignan un papel importante: la pieza indispensable para realizar el arte teatral. Sin público crítico no hay repercusión de obra crítica. En cuyo caso, el público convierte la creación individual del dramaturgo en creación colectiva, complementando la participación del grupo realizador en escena.

Por otro lado, y tomando ahora las disposiciones de carácter legal en cuanto a la creación, las sociedades actuales, sean socialistas o capitalistas, consideran al autor dramático como el creador de la obra. Y para él van los derechos de autor. Porque el dramaturgo registra un texto fijo, permanente, en tanto que los grupos realizadores se sirven de él para espectáculos efímeros, que se conservan únicamente, como tales, en la memoria del público, porque el registro en imágenes fílmicas es otro fenómeno que se escapa de la atmósfera teatral y no puede considerarse diferente al texto escrito; en ambos casos, el texto y el film vuelven a ser elementos de referencia para una próxima puesta en escena. Pero el hecho que las sociedades



reconozcan al dramaturgo como el único responsable legal de la obra no es suficiente para darle el título de creador omnipotente. Porque esa obra no será teatral mientras no sea encarnada por actores y recibida por un público crítico de carne y hueso.

Peter Brook dice, en una entrevista celebrada en París en 1970 y a propósito de la fundación del Centro Internacional de Investigación Teatral, que no está interesado en autores ni en el material que un solo autor puede proporcionar. Sin embargo, cuando se propone elegir un tema para una puesta en escena, recurre a los textos más firmes en sus concepciones teatrales. Y, entre los años 1970 y 1974, lleva a escena, con el grupo formado en París con actores de diversas nacionalidades, *Timón de Atenas*, de Shakespeare, y *Los Iks* extraído de un estudio antropológico de Colin Turnbull sobre la tribu ugandesa del mismo nombre. Al mismo tiempo, con el National Theatre de Inglaterra repone genialmente *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y cumple la hazaña de hacer teatral

la *Freda* de Séneca. En ese período, sólo una obra cumple con su cometido de teatro sin autor definido: *US*, una especie de collage lírico dirigido a criticar la intervención imperialista norteamericana en Vietnam, a la manera del Living Theatre. De tal manera que el dramaturgo no desaparece de los programas de quienes, como Brook y Grotowski (y Artaud en sus estudios teóricos), preconizan el arte teatral como creación colectiva, con el actor como figura central. No enviemos, pues, todavía, al dramaturgo a la sombra.

Peter Brook dice que el teatro actual no está en condiciones de proponer ninguna solución concreta a los conflictos que él mismo plantea. Aceptar al teatro como un medio activo y pragmático para la solución de problemas sociales es totalmente ingenuo. Esto sale de los límites del arte teatral. El propósito del teatro es encontrar el punto de convergencia entre la cotidianidad concreta y el mito. Porque una anécdota, nos dice Brook en *Le Monde*, aunque se trate de un hecho candente, fuerte, como la muerte de



Allende, deja insatisfecho. El teatro debe llevarnos más allá de la anécdota, es una impresión instintiva que no podemos explicar pero que se verifica por la permanencia de las obras en el tiempo. Tampoco se puede caer en la abstracción, porque entonces las generaciones no se pueden reconocer en ella, ya que se pierde el sentido de lo concreto, de la vida cotidiana.

Cuando un dramaturgo no encuentra eco a sus ideas sobre la vida en el grupo escenificador; cuando sus personajes resultan incómodos de encarnar por parte de los actores; más aún, cuando ese dramaturgo no pertenece a la ideología o a las costumbres o a la razón comercial del equipo realizador, su obra se ve amenazada con el silencio, la indiferencia o el repudio. Si el acto de creación fuera total y únicamente colectivo, un autor dramático se vería obligado a comulgar con las ideas de todos los participantes en la acción teatral. Aquí se plantea el problema de la libertad de la creación, que es un tema para tratar

detenidamente en otra ocasión, pero que no deja de ser pertinente al problema que hoy se discute. Porque el teatro sería maravilloso sí, como dice Emil Copferman, "los espectadores llegaran realmente a participar, los actores improvisaran verdaderamente, los actores y espectadores unidos llegaran a producir juntos una vivencia colectiva y los hombres alienados llegaran a ser libres". No habría más que un creador: la sociedad misma, y el teatro se haría en las calles, en las viviendas, en los edificios públicos.

Una utopía, pero de un solo teatro: el teatro realista. Porque así, un teatro salido de sí mismo, sin pre-texto, se acabaría como arte, porque el arte es una inestabilidad emocional y analítica que busca resolverse en un espacio y tiempo que le son propios. Aquella utopía significaría usurpar las leyes de la realidad, su espacio físico propio y su tiempo fluente, sin añadirle la dimensión superior que conduce al arte, a ese espíritu fáustico que condena a los seres humanos a la imposibilidad de encarnarse nunca en los mismos mitos que genera.

Ibsen decía: "miro dentro de mí mismo: allí en donde peleo mis batallas". Fenómeno usual del creador aislado, combatiendo con sus ideas, sus fantasmas, el misterio de la conducta de los seres imaginados. Pero *Hedda Gabler*, *Casa de Muñecas* o *El Enemigo del Pueblo* no fueron temas que se quedaron en un mundo interior especulativo.

Personajes de carne y hueso, situaciones reales de su época y acción plenamente reconocida por el público que aplaudió y llevó a la fama a Ibsen. Y no solamente el público noruego ni el europeo lo reconocieron, Ibsen pasó al repertorio mundial del teatro. Pero el teatro de Ibsen era y sigue siendo particular de gentes que llevan un cierto modo de vida, que analizan el mundo y se analizan a sí mismos como individuos, como personajes de situaciones particulares.

Es el público burgués que se reconoce en una multitud de signos familiares, implícitos en los diálogos, gestos, actitudes de los personajes de Ibsen. Un público burgués que será el mismo, con las mismas preocupaciones y planteamiento, las mismas vivencias, encuéntrase en donde se encuentre. Sin embargo, las obras de Ibsen son vistas por públicos no burgueses que las aplaudirán o las rechazarán, según su calidad y la calidad de la interpretación. Porque el teatro de Ibsen tendrá características universales, en cuanto algunos de los personajes puedan ser reconocidos por cualquier público y sus problemas de amor, odio, ternura o aspereza, egoísmo o generosidad, encuentren eco en otros seres humanos. Y si pocas obras de Ibsen subsisten en el repertorio del teatro universal, particularmente burgués, es porque no todos los personajes ni los conflictos planteados en sus obras cobran ya actualidad.

"Los espectadores que vuelven repetidas veces a ver el mismo espectáculo no vienen por el texto sino por una interpretación teatral dada", observa Grotowski en relación a los teatros tan particulares como en la Opera de Pekín y la Commedia dell'arte. Como Sartre, Grotowski opina que una técnica teatral determina una metafísica teatral o viceversa. Afirma que "el teatro es una transgresión de las barreras que nos encierran, un escape de nuestros límites, un llenar de nuestros vacíos o un sobreponerse a nuestros defectos. En resumen, realizarse o ejecutarse, salir de la oscuridad

para entrar a la luz". Y Eugenio Barba, exégeta del Teatro-laboratorio, dice, refiriéndose a él: "Es un teatro de auto-penetración colectiva, comparable a una expedición antropológica. Renuncia a la razón para aventurarse en las tinieblas del inconsciente colectivo, en el que se encuentran las raíces de nuestra cultura, nuestra lengua y nuestra imaginación". Por esa razón, en el Teatro-laboratorio de Grotowski, la aventura creadora se aleja de la palabra, del gesto, de la acción propias de un teatro burgués, por ejemplo el de Ibsen, para explorar las posibilidades expresivas corporales del actor, haciendo, de su cuerpo, el instrumento interpretativo de los signos de su época.

¿Quién es creador en teatro? ¿Ibsen con sus planteamientos psicológicos y sociales? ¿Brecht con la dignificación pretendida del espectador, alejándolo de la acción, para despertar su espíritu crítico? ¿Grotowski con su teatro del actor, formando equipo de actores-personajes, con un lenguaje concreto, destinado a los sentimientos e independiente de la palabra, buscando integrar al espectador a la escena mediante la búsqueda de la verdad de sí mismo y sobre su misión en la vida? ¿O los grupos del Centro Internacional de Investigación Teatral, orientados por Brook? ¿O los teatros de guerrillas, de "chicanos", o el Living, o los grupos promotores de happening o los panfletarios o los seguidores de Piscator con un teatro político o los documentalistas?

La respuesta, si encontramos una sola, nos revelará más una posición social, ideológica o técnica que un encuentro con la verdad única. Porque la creación teatral sigue siendo un misterio que juega con nuestras consideraciones intelectuales desde el *Ars Poética* de Aristóteles. No hay una verdad definitiva sobre el arte teatral, como no lo hay sobre las otras artes; hay tantas verdades como aceptaciones del público y del grupo escenificador.

Tal vez podamos estar de acuerdo con Grotowski y Brook en que el actor es, a la larga, el verdadero creador, puesto que encarna los personajes y les imprime el soplo vital que les hace reconocibles por los espectadores. El autor aporta el texto y el director las instrucciones; pero ambos se sitúan como orientadores de la acción. Es el actor quien pasará ese hálito humano al público, quien lo hará verídico o no, establecida la comunión entre él y el público o sufriendo su desdén, quien portará en su cuerpo una serie de señales extrañas a él de un cuerpo y un alma visitante que, en el tiempo de una representación y en el espacio mágico de un escenario, se proyectarán en una sala para darse a conocer y encantar a un grupo de cuerpos y almas unidos por el fenómeno de la comunión.

La acción teatral encierra el misterio de la vida, encarna los mitos universales de la humanidad en sus manifestaciones sentimentales, épicas o poéticas. Y el actor es el cordero pascual del rito, la encarnación de ese mito cuya realización es inalcanzable pero que, por ser inalcanzable, es arte. Porque "el teatro necesita, más que ningún arte, unir ilusión y realidad", como dice Jean Vilar. El teatro necesita encontrar el punto de convergencia entre lo cotidiano y mitológico, hacer que el espectador se sumerja en su fardo cultural, en su pasado cultural, para encontrar el "IK" que lleva consigo, reinventar la historia de esa tribu, revelando la significación universal, la leyenda, como dice



Peter Brook cuando justifica su decisión de teatralizar un texto antropológico sobre la tribu ugandesa, en la que más claramente se manifestó un "conflicto de civilización". Y el actor es el portador del mensaje, la encarnación del mito, la materialización del conjunto de signos en los que una sociedad se reconoce.

San José, 11 setiembre 1975.

---

## BIBLIOGRAFIA

---

Weissman Philip: *La creatividad en el teatro (estudio psicoanalítico)*, Editorial Siglo XXI, editores, S.A.

Vilar, Jean: *De la tradición teatral*, Ediciones Leviatán.

Bloch, J.R: *Sociología y destino del teatro*. Ediciones Siglo XX.

Copferman, Emile, y otros: *Teatro y Política*. Ediciones de la Flor.

Piscator, Erwin: *Teatro Político*. Editorial Futuro, S.R.L.

Temkine, Raymond: *Grotowski*. La Cité, Editions Maspero.

Coumot, Michel: *Le Monde*, 1974.