

EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA TEATRAL

*Edward A. Wright**

Dentro de parámetros que son deseables para establecer una comunicación efectiva en la representación, Wright establece algunas premisas que permitan lograrlo, aproximando los componentes de la relación, creadores y público, a un compromiso mutuo.

INTRODUCCIÓN: UN ENFOQUE DEL TEATRO

El público y la crítica teatral es un artículo que va dirigido al público: ese maravilloso, imprevisible e indispensable participante de toda obra dramática representada en el escenario o en la pantalla.

Después de haber dedicado toda la vida a la participación activa adelante y detrás de las candilejas, en el teatro comercial y el de aficionados o *amateur*, se han formado en mí muchas convicciones, entre las cuales predominan dos: en primer lugar, que las actitudes del público pueden variar, pero, en su mayoría, los que frecuentan el teatro desean saber por qué la pieza les agradó o les disgustó y, en segundo lugar, que el público ideal que va al teatro es una combinación bien equilibrada de inteligencia e ingenuidad.

Cuando, a mediados de la década de 1950, estaba yo escribiendo la primera versión de este artículo, era mucho más fácil que ahora explicar cómo se podía entender el teatro, pues todavía estaba firmemente aferrado a lo que, según parece, eran las etapas finales de la fórmula "pieza teatral convencional –realista– bien construida". El objetivo siempre era la verosimilitud y la imitación fiel de la realidad superficial presentada con la máxima autenticidad en el diálogo, la acción, el vestuario y el decorado. Desde la década de 1860 y a partir de Enrique Ibsen, dábamos por sentado que todo género teatral debía incluir gente común fácilmente reconocible; que toda la acción y la culminación de las tramas o relatos debían tener razones o motivos lógicos, surgidos más de la psicología de los personajes que de los hechos casuales y las coincidencias, y que el diálogo debía expresarse en prosa llana, coloquial. El drama reconocía los muchos dilemas que debe afrontar el hombre, pero se basaba en filosofía esencialmente optimista o afirmativa.

* Profesor y conferencista en diversas universidades de Estados Unidos.

Todos los que conocían y amaban el teatro ansiaban que se produjese algún cambio. Durante años los artistas de vanguardia de su tiempo hicieron muchos intentos esporádicos en ese sentido, pero, a pesar de que algunos de ellos dejaron su huella en la línea central de la evolución del teatro moderno, todavía se conservaba la estructura o modelo esencial.

Ahora parece haberse iniciado el gran cambio. Y a pesar de que, como ocurre en todas las revoluciones, resulta difícil señalar una fecha o un acontecimiento concreto que indiquen su comienzo, muchos rastrean sus orígenes hasta la última década del siglo XIX y hasta Alfred Jarry (1873-1907), a quien con frecuencia se le llama el abuelo de toda revolución teatral ocurrida desde entonces. En 1896, su creación imaginaria del surrealista personaje burgués de su obra *UBÚ REY* escandalizó a un público apacible al iniciar su pieza teatral con una palabra de cuatro letras; es muy posible que pase a la historia como el inicio del empleo franco de la obscenidad en el escenario. Fue Jarry quien sentó las bases para nuestros modernos *hippies* con su declaración que *"todo hombre puede demostrar su desprecio por la crueldad y estupidez del universo convirtiendo su propia vida en un poema de la incoherencia y el absurdo"*. Jarry siguió sus propios preceptos y murió a causa de las drogas a los treinta y cuatro años de edad en su propio mundo de pobreza e inmundicia.

Quienes acaso se hayan inspirado en las ideas de Jarry acerca del drama pero han logrado ser más influyentes y tener más éxito en sus contribuciones a esta revolución del teatro, se esforzaban en eliminar toda verosimilitud, creyendo que ningún realismo puede representar en escena ni siquiera la realidad superficial del hombre, mucho menos sus problemas más profundos, y que ninguna de las filosofías existentes puede explicar el

dilema del hombre. En general, llamamos a toda la obra de esta época el teatro del absurdo. El diccionario da la siguiente definición del término "absurdo": *"lo que se opone o no concuerda con la razón o lo apropiado; incongruente, irracional, inmoderado, ilógico"*. Ionesco, uno de los más destacados dramaturgos del teatro del absurdo, dice que es un teatro *"carente de propósito y finalidad"*. Siempre se trata de un intento por reflejar la angustia metafísica del hombre en el absurdo de la condición humana. Se pasa por alto toda lógica, se abandonan los argumentos o relatos, los personajes individuales y realistas –incluso las motivaciones– pierden importancia. Los seguidores de este tipo de teatro adoptan el criterio de que la vida carece de sentido, y de que el hombre debe crear su propia existencia de la nada. Con frecuencia, esta carencia de sentido se trata humorísticamente –puede llegar al extremo de la farsa–, aunque la cosmovisión del teatro del absurdo es, fundamentalmente, pesimista. Muchas veces no se establece la diferencia entre el teatro del absurdo y el existencialista, que concibe al hombre como un ser que tiene la libertad de crearse a sí mismo y que puede ejercer cierta influencia en el mundo. Esslin ha señalado, muy acertadamente, que a pesar de que ambos comparten la misma metafísica, el teatro del absurdo se caracteriza por una mayor discontinuidad y fragmentación.

Una vez más comprobamos que el teatro es inmortal, no porque no muera nunca, sino porque siempre renace. Cuando una forma determinada de teatro llega a su fin porque deja de ser útil para su público, es reemplazada por un teatro más nuevo que retoma su labor en el punto donde la dejó su predecesor.

En efecto, bien podemos afirmar que nuestro teatro de hoy está pasando por un periodo de transición tan fabuloso, que rara vez

ha sido igualado en la historia dramática y, por cierto, nunca en el lapso de vida de ningún hombre que todavía esté vivo. Son estos tiempos interesantes –con frecuencia frustrantes– a menudo muy difíciles de comprender, pero el estudio de la historia dramática siempre tiene la esperanza de que en algún momento, en algún lugar, de alguna manera, otro Sófocles, Shakespeare, Molière, Ibsen o Strindberg descubrirá aquella nueva fórmula para el éxito y que, entonces, vuelva a surgir un teatro como atractivo universal.

¡Nuestro sincero deseo es que todos nosotros vivamos cuando llegue ese día!

ALGUNOS SUPUESTOS Y DEFINICIONES FUNDAMENTALES

EL HOMBRE CREA EL TEATRO

El hombre crea el teatro a su propia imagen. Tenía plena conciencia de que el mundo estaba lleno de odio, discordia, desdicha, rivalidades, desgracias, incompreensión, conflictos, guerras y destrucción pero, también, sabía que abundaban la bondad, la generosidad, el amor a la humanidad, la fraternidad, la diversión, el entusiasmo, el goce, la alegría, el contento y la satisfacción personal. Simbólicamente, eligió dos más caras para representar su creación, la máscara de la tragedia, que llora, y la máscara de la comedia, que ríe. Durante veinticinco siglos duró ese teatro. Persistentemente –casi todos los años– el mundo ha proclamado que la temporada última ha sido "la peor de todas", pero este estupendo enfermo se ha negado a morir durante lo que hasta ahora suman más de dos mil quinientos años.

Se ha mantenido vivo gracias a sus mismos elementos que lo componen, pues en el teatro siempre el hombre le ha hablado al hombre. Esos elementos que componen el teatro han analizado sus alegrías, sus aflicciones o tristezas, sus problemas, sus idiosincrasias y su existencia misma y siempre lo han hecho en presencia de sus semejantes: el público. Es a ese público a quien ahora nosotros le hablamos.

LAS METAS DEL TEATRO

¿Qué es lo que usted busca en sus experiencias teatrales: excitación, una descarga emocional, exaltación, instrucción o un conocimiento, o bien una escapatoria?

Deliberadamente, no hemos incluido la palabra "entretenimiento" en la pregunta anterior, por tratarse de una cualidad que siempre exigimos a cambio de nuestro tiempo y dinero cuando presenciamos cualquier forma de teatro. De entrada, queremos explicar que cuando alguien dice "*Yo voy al teatro para entretenerme*", lo que realmente significa es: "*Yo voy al teatro como una manera de escapatoria o evasión*", o bien "*Yo voy al teatro para distraerme o divertirme*".

El término "entretener" deriva del verbo latino *tenere* y significa "asir o retener". Por consiguiente, nuestra atención puede ser retenida por la exposición de un tema de clase, por un sermón, por una pelea de *box* profesional, por un debate entre intelectuales, por un acontecimiento atlético o por una simple conversación de sobremesa o de sala, pues todos ellos pueden ser sumamente entretenidos. De manera similar, lo mismo nos pueden *entretener* una tragedia, una pieza teatral moderna de teatro de tesis, o bien

Shakespeare, o la farsa más intrascendente o superficial o una comedia musical.

¡Lo que *esperamos* del teatro es que nos entretenga; También esperamos que los artistas comuniquen cualquier cosa que quieran decir. Mediante esta combinación de comunicación –expresión– y entretenimiento, podemos disfrutar de una amplia variedad de sensaciones o experiencias, tales como reacciones emocionales substitutivas; una exaltación del espíritu; la confirmación de nuestras propias convicciones o prejuicios personales; un análisis de un concepto social, filosófico, político o religioso; la dramatización de historias o relatos parecidos o bien completamente distintos en cuanto al tiempo y el espacio, de los nuestros; o una breve escapatoria de nuestra existencia cotidiana mediante una tarifa poco costosa, que nos ayuda a olvidar, por unos momentos, la realidad que nos rodea. Todas estas metas se han cumplido en el teatro a través de su historia y ¡todavía es posible lograrlas en la actualidad; John Gassner las denomina las "Cinco E" Expresión-Entretenimiento-Exaltación-Esclarecimiento-Escapatoria.

Se ha preguntado usted alguna vez ¿por qué se sintió conmovido por un programa de televisión, por una película o una obra teatral; o por qué sus amigos tuvieron una reacción totalmente distinta? ¿Puede usted distinguir entre el trabajo del actor y el del director? ¿Se ha detenido alguna vez a preguntarse cuál ha sido la contribución o aportación del autor o del diseñador de los trajes del camarógrafo, del escenógrafo –incluso del propio público– al efecto total de una obra dramática? ¿Está todavía viva en su memoria la pieza que vio anoche, la semana anterior –o el año pasado–? ¿Haría algún esfuerzo por volver a verla o le aconsejaría a alguien que lo hiciera? ¿Por qué?

Este escrito tratará de ayudar a responder precisamente este tipo de preguntas, porque está dirigido a usted, como una de las muchas personas que formaron parte del público de la noche pasada en sus hogares o en los teatros de todo el país. Ya fuese frente a la pantalla de televisión o de cine, en un teatro educativo, *amateur* o profesional, usted fue *parte* de esa obra teatral... en muchos sentidos, la parte más vital. Usted fue un participante activo en una de las instituciones más antiguas de la humanidad el teatro. Consciente o inconscientemente, usted evaluó el trabajo, el talento y el arte de quienes dieron lo mejor de sí mismos a esa representación, trabajando para que usted disfrutara.

¿Está usted capacitado para dar un juicio imparcial o inteligente acerca del trabajo realizado por toda esa gente? Esperamos poder ayudarlo a hacer precisamente eso: ayudarlo para que pueda formular o expresar cierta pauta honesta o imparcial de crítica dramática, para que pueda exponer algunos principios esenciales que le permitan una evaluación más justa del trabajo realizado por los artistas; en una palabra, para que pueda usted llegar a ser un mejor espectador teatral.

El teatro es un arte *popular* (con todas las implicaciones etimológicas que tiene dicho término), y la mayoría de los que trabajan para el teatro considerarían que usted, el público, es, a la vez, su amo y su maestro, si es que no la razón misma de la existencia del teatro. En 1765, Samuel Johnson escribió lo siguiente:

Las leyes del Drama las dictan los patrocinadores del Drama. Porque nosotros que vivimos para complacer, debemos complacer para vivir.



EL SABIO, de Ostrovsky (1922-23). Dirección: S. Eisenstein.

Usted es aquel gigante que se detiene a la taquilla o se mantiene alejado de ella, que enciende o apaga el aparato de televisión, y es el único que decide que un determinado programa siga o no en el aire. Es usted quien crea la fama de ejecutante y consagra la popularidad de la personalidad teatral.

Son ustedes, el público, quienes les inspiran a las grandes figuras de nuestro mundo

teatral un temor reverencial más grande que la admiración que ustedes sienten por ellas pues son ustedes quienes los convierten en figuras de relieve. Ustedes decidirán cuándo un actor o una actriz han pasado a ser una "gloria antigua" o están "acabados", así como también cuándo han de alcanzar el estrellato. Sin vuestra aprobación, un teatro se clausura, se pierden millones de dólares y se despide a los artistas.

¿Qué hicieron o qué pueden hacer ustedes para merecer semejante poder y autoridad? Muchos restarán importancia a esta pregunta, respondiendo con las frases conocidas: "*Yo sé lo que me gusta*" o bien "*Todo lo que pretendo es quedar satisfecho con lo que recibí a cambio de mi dinero*". Si alteramos un poco estas frases, comprenderemos mejor su verdadero sentido. Lo que en realidad se quiere decir con la primera frase es: "*Me gusta aquello que conozco*", y el auténtico significado de la segunda es: "*Consigo más con mi dinero cuando sé por qué he quedado (o no he quedado) satisfecho por lo que me dieron a cambio de mi dinero*". En otras pala-

bras, lo que a usted, como individuo, le interesa más no es tanto el hecho de que la obra le haya gustado o no, sino saber, como persona inteligente, *por qué* aprobó o no dicha obra de arte y, también, comprenderá por qué los otros tuvieron o no la misma reacción que usted.

De todos modos, nuestro propósito es colocarnos detrás de las bambalinas para entender algo acerca del arte y oficio que se

necesitan para escribir el libreto y cómo contribuyen la concepción y coordinación del director para realizar la obra total. También nos referiremos a las aportaciones personales de los actores y de los técnicos. Presentaremos algunos hechos objetivos, una serie de principios dramáticos y una gran cantidad de opiniones. Esperamos que todo esto ayude a los principiantes o novatos para que adquieran ciertos conocimientos elementales que les permitan desarrollar un criterio de crítica dramática que sea más justa o imparcial en cuanto a juzgar los valores de los artistas y que, al mismo tiempo, le permita al espectador disfrutar más de un espectáculo que comprende o que entiende mejor, en lugar de mirarlo a ciegas. El argumento que defendemos es que cuando comprendemos por qué una pieza teatral nos ha entretenido, o no nos ha entretenido, disfrutamos más del espectáculo.

Queremos subrayar que el simple hecho de llegar a dominar por completo todo lo que se dice en las siguientes páginas no es ninguna garantía de que se adquirirá la capacidad para apreciar el arte dramático, pues, en sí misma, la sensibilidad para valorar el teatro no es algo que pueda enseñarse. Es tan sólo un resultado o consecuencia que deriva del conocimiento y la experiencia. Sin embargo, digamos, para nuestro consuelo, que *el gusto* puede mejorar y que, al mejorar el gusto, nos acercamos mucho a la capacidad de apreciación o a la sensibilidad para valorar el teatro. Podríamos definir el gusto como "una captación mental de la calidad", una percepción o captación que comprende o abarca discernimiento, una facultad de discriminación —el acto de gustar o preferir algo— y un *sentido acerca de aquello que es apropiado, acertado, armonioso o bello* en la naturaleza o en el arte. Tanto el gusto como el criterio o dis-

cernimiento siempre serán relativos, y nuestro propósito no es dictar órdenes o mandatos artísticos, sino ayudar al lector a que sepa discriminar o distinguir mejor en lo que se refiere a su gusto dramático general. A pesar de que muy pocas veces es posible cambiar del todo los sentimientos del público, sin embargo, tenemos la sensación de que todo medio masivo de entretenimiento tiene el poder de ampliar o retardar los deseos o demandas de su público.

No es nuestro propósito decirle a nadie qué es lo que debería gustarle. *¡No despreciamos ningún teatro!* Así como el dramaturgo, el director y los actores se esfuerzan por agradar a su público, así también nosotros tenemos la esperanza de formar un público para cualquier tipo de teatro. Ese público estará, pues, capacitado para evaluar dicho teatro en función de sus propósitos, su significado y el logro de aquellas metas.

De entrada, queremos advertir al lector que, tal como ocurre en la vida, la educación consiste en aprender las reglas; la experiencia enseña las excepciones.

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN QUE FORMAN EL TEATRO ACTUAL

De acuerdo con el empleo que le daremos al término teatro, éste incluirá la televisión, el cine y el escenario.

Hoy en día, el escenario es el teatro de la minoría. Durante muchos cientos de años, fue el único teatro. La característica que distingue el escenario es que trata de algo vivo, directo y personal, gracias a estas cualidades, las tablas o teatro de escenario tiene la capacidad para transmitir fuertes y profundas emociones, que surgen de la excitación del hecho mismo de asistir al teatro; el notorio estremecimiento

de expectación que recorre toda la sala cuando sus luces se amortiguan y el telón está a punto de levantarse, la emoción que se siente al descubrir una excelente nueva pieza teatral o un talento nuevo en su primera noche.

A pesar de que el teatro de tablas o escenario cuenta con públicos mucho menos numerosos que los otros dos medios masivos de comunicación y en la actualidad es un entretenimiento para minorías, es el padre u origen tanto de la televisión como del cine. En su larga historia, el teatro de escenario ha creado y establecido muchos principios y tradiciones, que deben aceptar los otros dos medios más jóvenes. La cámara fotográfica fue, con mucho, la creadora de la única mayor diferencia entre el padre y su prole. Gracias a ella, no sólo fue posible la aparición de las primeras películas cinematográficas y luego, de la televisión, que permitieron el surgimiento del teatro de masas, sino que también con ella se crearon muchas técnicas nuevas.

NUESTRA PREMISA: LAS TRES PREGUNTAS DE GOETHE

Puesto que constituyen la piedra fundamental de nuestro enfoque de la apreciación o valoración artística y son, además, las premisas para todas las decisiones que tomemos acerca de la obra de cualquier artista dentro o fuera del teatro, nunca podremos recalcar con la fuerza suficiente, la validez y la importancia de estas tres preguntas que hemos tomado de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

*¿Qué es lo que el artista trata de hacer?
¿lo ha hecho bien?
¿merece hacerse?*

Goethe fue el gran dramaturgo, poeta, filósofo, crítico, actor, escenógrafo, diseñador de vestuario y director más grande de su época como representante del romanticismo alemán. Su teoría cerca de la crítica de arte ejerció una enorme influencia en el mundo occidental, aunque hay algunos que no la aceptan. (Entre sus opositores están críticos tan destacados y que gozaron Shaq, George Jean Nathan, Eirc Bentley y Clive Barnes). Sin embargo, vamos a pedir que, hasta tanto el lector no haya descubierto su propia teoría, se le dé al enfoque de Goethe la oportunidad de un juicio justo. Respecto de la primera pregunta, a todo artista se le debería conceder el derecho inalienable de expresarse como él quiera hacerlo. Podemos disentir en cuanto a que su creación sea la mejor, acaso no nos agraden su punto de vista o sus medios de expresión: podemos estar en desacuerdo con su enfoque o con su estilo personal; pero tiene derecho a gozar de su libertad de creación. Para responder imparcialmente a la segunda pregunta debemos conocer al artista, el periodo durante el cual vivió, las formas y técnicas de su época. La tercera pregunta exige un sentido acerca de los valores, gusto y también discriminación y conocimiento sobre teatro.

Aunque estas preguntas puedan parecer sencillas –incluso superficiales–, pronto nos damos cuenta de que se las pueden responder en muchos niveles y que cuando más aprendemos respecto de cualquier forma de arte, más válidas se vuelven dichas preguntas. Vistas en profundidad, las preguntas de Goethe dan origen a muchas otras que le exigen al crítico un mayor conocimiento acerca del tema.

EL PODER IMAGINATIVO

Nuestro siguiente supuesto está tomado del prólogo de la obra de Shakespeare ENRIQUE V y comprende un atributo o cualidad del teatro que se conoce con el nombre de "poder imaginativo".

*Completad nuestras imperfecciones con
vuestros pensamientos:
En mil partes dividid a un hombre,
Y formad el poder imaginativo
Pensad, cuando hablamos de caballos,
que podéis verlos.
Estampando sus cascos orgullosos en la
tierra que los recibe.*

Posteriormente, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) amplió este concepto al definir la expresión usada por Shakespeare como "una pasajera semicreencia que el espectador alienta en sí mismo y que apoya mediante una voluntaria aportación de su parte". Coleridge añade más adelante que la auténtica ilusión del escenario... consiste más que nada, no en pensar que hay allí un bosque, sino en renunciar a la idea de que eso *no es* un bosque. Otros autores le han dado a este fenómeno el nombre de suspensión de la incredulidad.

LA TEATRALIDAD

En un sentido real, la teatralidad es un estilo artístico que tiene características y valores propios, como sucede con el realismo, el romanticismo y el teatro del absurdo, pero por el hecho de constituir una parte integrante de *todo género teatral*, por lo común la teatralidad se presenta en combinación con alguno de los otros estilos. Por consiguiente, aquí la incluimos como uno de los supuestos básicos o fundamentales del teatro.

Teatralidad implica exageración, algo que está excedido o extralimitado, sobreactuado y, por este motivo, muchas veces tiene una connotación negativa. Algunos suelen emplear la palabra *amplificación* o *magnificación* para evitar este tipo de reacción. Sin embargo, consideramos que la teatralidad es un factor esencial en toda obra teatral y la definimos como *exageración controlada*. Cuando se la emplea mal o incontroladamente no sólo contribuye a distraer, sino que puede destruir todas las ideas admirables, las emociones o las cualidades de una pieza.

Todo teatro es exageración, debe recalcar y proyectar o transmitir aquello que está tratando de decir. Para poder conmover a un público, el teatro tiene que ser más grandioso que la vida misma. El simple hecho de revelar una verdad no basta; se la debe interpretar y expresar de una manera claramente distintiva.

Según Aristóteles, el teatro es la imitación de una acción. El término mismo imitación significa que lo que el público ve nunca puede ser la cosa real en sentido literal; tiene que producirse un cambio, y es esta alteración o cambio lo que diferencia al teatro de la vida.

El lenguaje utilizado por el dramaturgo, el telón de fondo que sugiere el lugar en que se sitúa la acción, la actuación que transmite todas las emociones y movimientos todas estas cosas han sido creadas por medios artificiales, mediante técnicas que tan sólo producen una *ilusión* de la vida. Durante el contacto físico, que actualmente es tan popular, entre el actor y el público, los participantes están conscientes de experimentar una situación imaginaria. Todos saben perfectamente que esta combinación actor-público crea una relación muy diferente de las que existen en la realidad. El resultado sigue siendo tan sólo una imitación de vida.

Las emociones de la vida y aquellas que se sienten en el teatro, en esencia son las mismas. Sin embargo, los métodos empleados para provocarlas y expresarlas, y los efectos que dichas emociones ejercen tanto en el artista como en el público, son muy distintas. Gassner definió estos dos elementos como la "realidad de la vida" y la "realidad teatral". Según él, esta última consiste en "sacar el mayor partido posible de todos los elementos del teatro" en lugar de tratar de ocultarlos o negarlos.

El vodevil, la comedia musical el circo, la ópera, y las obras de Shakespeare, Molière y los griegos, nunca abandonaron su teatralidad. El payaso, Pierrot, Pierrette, las creaciones de Charles Chaplin, Hamlet, Edipo y Tartufo son ejemplos supremos de teatralidad. Cada uno de ellos es teatral a su propio estilo y en armonía con el acontecimiento dramático del cual forma parte.

Una de las cosas que más se le criticó al teatro realista fue su casi total abandono de la teatralidad. Por la misma razón, fue uno de los mayores aciertos y uno de los elementos que más contribuyó al éxito de todo movimiento de vanguardia.

En una pieza teatral podemos decir cosas que no podríamos decir de ninguna otra manera...porque sabemos que en el teatro todo es "fingido o falso". Mediante el arte podemos atravesar todas las cortinas de hierro, ya sea que las hayan construido o levantado los políticos, la ignorancia o el provincialismo. Es su misma teatralidad lo que hace que el teatro sea tan real. El actor puede impunemente desvirtuar la verdad porque no es ésta su intención. Nos toma desprevenidos o para decirlo de otra manera, con la guardia baja. Durante la segunda Guerra



ONE MAN, Steven Berkoff. Festival de Tampere, Finlandia, 1997.

Mundial, cuando los alemanes ocuparon Francia, se le permitió al teatro francés continuar actuando. Lo que el movimiento de resistencia pudo decir o expresar mediante las obras de esa época, contribuyó muchísimo a mantener vivo el espíritu francés.

En cada uno de nuestros actuales medios masivos teatrales hay muchos artistas –dramaturgos, actores, diseñadores y directores– que, cada uno a su manera, han sabido sacar ventaja de la teatralidad. En alguna que otra ocasión,

las pantallas de cine y de televisión nos presentan obras que son como una fresca brisa para aquellos de nosotros que nos sentimos casi asfixiados por este realismo superficial que rechaza o niega la teatralidad propia del teatro. Reconocer y apreciar el talento artístico de aquellos que logran transmitirnos una verdad emocional mediante la realidad teatral constituye una parte nada insignificante de la responsabilidad y el placer del habitual espectador de obras teatrales.

EMPATÍA Y DISTANCIA ESTÉTICA

En toda actuación teatral hay dos fuerzas opuestas, cada una de las cuales constituye una parte importante del goce o placer total del espectador. Una de las tareas principales del director es precisamente hallar un equilibrio entre estas dos fuerzas. Concluiremos nuestros supuestos y definiciones con una breve explicación de estos dos elementos: la simpatía y la distancia estética. En diferentes grados, forman parte de toda actuación o representación teatral, ya sea convencional o de vanguardia, de modo que conocer el efecto que ejercen estas dos fuerzas es esencial para nuestro entendimiento y apreciación de la obra.

El diccionario define el término "empatía" como "la proyección de nuestra propia personalidad en la personalidad de otra persona pa-

ra entenderla mejor, la identificación intelectual de sí mismo con otra persona". Con frecuencia decimos que empatía es "relacionarse con" algo. Se trata de un "sentimiento de penetración" tanto física como emocional.

De ninguna manera la distancia estética es el sentimiento o sensación opuesto al anterior, aunque efectivamente supone o implica una especie de "sentirse apartado". También en este caso existe una participación emocional, pero de índole diferente. Aunque no se deja de creer ni de sentirse partícipe de lo que se está viendo, la distancia estética significa que nos encontramos en una atmósfera más intelectual que nos permite evaluar y reconocer la obra del artista. Estamos perfectamente conscientes de que *es* una pieza teatral... una ilusión. Ello se pone en evidencia cuando sentimos el impulso de aplaudir una magnífica interpretación o una determinada frase del texto dramático. Por ejemplo, durante la representación de un melodrama de misterio, un espectador de edad madura, muy serio y digno, se compenetró tanto con lo que en ese momento estaba ocurriendo en el escenario, que cuando asomó la mano misteriosa a través del panel corredizo, involuntariamente se echó hacia delante en su butaca y, al mismo tiempo, extendió uno de sus brazos. Al hacerlo, tocó el hombro de la joven que estaba sentada directamente delante de él; la mujer, tan absorbida en la obra como él, se puso a gritar sin control. El efecto dramático quedó completamente destruido y la identificación del público se rompió al ser arrancado de modo tan brusco de la ilusión para volver a caer en la realidad.

Desde sus comienzos, el cine captó perfectamente los valores de la empatía y la distancia estética. Se utilizaron todos los recursos disponibles para explotar esos valores. Los melodramas



Público en espera de la tercera llamada.

cinematográficos, por medio del empleo de los primeros planos, mostraban todas las posibles reacciones físicas de los actores y todo el posible realismo de superficie. Las escenas dramáticas se acercan tanto a una ilusión de la realidad que poco es lo que queda librado a la imaginación. Si durante una escena particularmente fuerte echáramos un vistazo a izquierda o a derecha, veríamos los rostros tensos del público, las manos apretadas u otras reacciones típicas exteriores. En el caso de que en ese momento también estemos demasiado absorbidos por lo que está ocurriendo en la pantalla para hacer este tipo de observación, lo único que necesitamos es recordar

la tensión muscular que sentíamos cuando una determinada escena se esfumó o pasó a otra que súbitamente produjo un cambio de emoción. El cine también utilizó abundantemente la distancia y el desapego estético en las fantasías musicales, los espectáculos colosales y los panoramas históricos, en los que tantas películas cinematográficas se han destacado.

En contraste, podemos mencionar los momentos en que se rompe la empatía por distracciones o por monotonía. Las causas pueden ser un foco de luz que pestañea, una línea olvidada o un llanto o risa falsos, un ruido o sonido extraño o que llega de fuera, alguna pieza de mobiliario que se mueve o que no está firme, o bien una caracterización que es falsa. A veces es el público mismo quien rompe la empatía: porque tose, porque alguien hace un co-

mentario en voz demasiado alta, porque entran a la sala algunos de los que llegaron tarde, o a causa de algún elemento exterior como el que ilustramos anteriormente en el caso de aquella representación de un melodrama de misterio.

A este respecto, la televisión tiene la grave desventaja de los cortes comerciales y de tener que presentar una obra teniendo que luchar con una serie de distracciones domésticas.



Un taller de teatro impartido por Teresa Devant en la Escuela de Instructores de Arte de Camagüey.

Uno de los contrastes más definidos entre el teatro convencional y el de vanguardia es un empleo de estos dos elementos. Al esforzarse por lograr la alienación de parte del público, Brecht *aumentó* la distancia estética a expensas de la empatía. Hace que su público tome

conciencia de todos los efectos teatrales y, al mismo tiempo, trata de comprometerlo *intelectualmente* con la acción que se está representando en el escenario, creando, de esta manera, el deseo de actuar para eliminar aquellos males sociales que se están representando. En el otro extremo de la vanguardia, están aquellos autores que querían *destruir* completamente la distancia estética trasladando los actores al público y comprometiendo *físicamente* a los espectadores dentro de la obra, incluso llegando al extremo de atacarlos o agredirlos. Se trata de una utilización de la empatía totalmente distinta de aquella que procura lograr la ilusión del teatro realista.

Es importante que comprendamos el gran poder o fuerza dramática que implica tanto la empatía como la distancia estética, y de qué manera son utilizadas en cada obra.

EL CAMPO O ESFERA DE ACCIÓN DEL CRÍTICO

Ningún otro arte ni sus participantes son tan libremente criticados como el teatro y aquellos que lo crean, por gente inepta y que carece de experiencia. Todo hombre, mujer o niño se considera un crítico culto y acertado de aquello que vio en un teatro. Acaso se niegue a discutir el valor de una composición musical, de un cuadro, de las líneas de una catedral, o de cualquiera de las otras obras artísticas, pero nunca nadie titubeará en evaluar una obra dramática. Todo el mundo está dispuesto a hablar abundantemente acerca de la pieza, de la actuación y, más de una vez, también, de la puesta en escena. Quizá sea éste el precio que el teatro debe pagar por hablar el lenguaje del hombre común y por ser el arte más democrático. Las opiniones del que presume de crítico pueden ser resultado de prejuicios, falta de conocimientos, carencia de comprensión o sensibilidad, momentánea admiración o aversión hacia algún participante individual, una cena precaria, poco satisfactoria o que le cause indigestión, un mal estado de ánimo, un auditorio o sala demasiado caliente o demasiado frío, o bien, una infinita cantidad de otras influencias ajenas; sin embargo, esa persona atribuirá su reacción emocional a la obra misma. Aparte del hecho de que carecen de fundamento sólido, estas críticas son, a menudo, improvisadas. Quién no ha escuchado, aceptado, repetido e incluso ha sido influido por generalizaciones del tipo de: ¡Dicen que es espantosa! o ¡Dicen que es magnífica!

No nos oponemos a ese tipo de comentarios cuando son el resultado del estudio y la observación honestos y van acompañados de motivos o razones concretas. Por lo tanto, lo que aquí tratamos de presentar es aquel ma-

terial que le permita a la gente hacer evaluaciones más correctas e imparciales.

En cierta ocasión, George Jean Nathan dijo lo siguiente: "La crítica dramática es un intento por formular normas de conducta para ese adorable, descarriado, encantador y testarudo vagabundo que es el drama". Son precisamente esas reglas o principios los que trataremos de descubrir. Esperamos que gracias a ellos el lector pueda evitar el convertirse en ese tipo de crítico que considera que es su obligación descubrirle un defecto a la obra más perfecta.

John Gassner escribió: "La crítica teatral consiste en describir la interacción que tuvo lugar durante una representación, cuando cada una de las tres entidades —la obra escrita, la puesta en escena y el público— influyó en las otras dos y, a su vez, fue influida por ellas". Nuestro propósito será explicar qué era lo que el dramaturgo y todos los que intervinieron en la obra trataban de lograr.

Las siguientes listas de requisitos y obligaciones están dirigidas, principalmente, a aquel individuo que considere necesario *escribir* una reseña o crítica y, de esa manera, informar acerca de su reacción total.

REQUISITOS PARA EL CRÍTICO TEATRAL (QUÉ ES LO QUE ÉL LLEVA CONSIGO CUANDO VA AL TEATRO)

- Un constante amor y respeto por el teatro.
- Un conocimiento lo más amplio posible cerca de la historia del teatro y de la literatura dramática.
- Un conocimiento de muchas piezas teatrales.

- Una amplia experiencia respecto de la vida en muchos planos o niveles.
- Un conocimiento de la gente y sus relaciones.
- Gusto y discriminación.
- Comprensión acerca de la forma y las técnicas de los artistas.
- Capacidad para reconocer el talento creador y para distinguir entre genio y mediocridad.
- Una sincera apreciación o evaluación de lo que el teatro ha sido en el pasado y de lo que puede llegar a ser en el futuro.
- Un conocimiento cabal de sus propios prejuicios.
- Informar acerca de la reacción del público, sobre todo si fue distinta de la propia.
- Dar razones o motivos para sustentar todas las conclusiones acerca de los individuos y sobre la producción total.
- Ser objetivo, honesto, franco y justo antes de tratar de ser inteligente o listo.

NIVELES O PLANOS DE LA CRÍTICA TEATRAL

En un sentido muy concreto o real podemos decir que existen, por lo menos, tres planos o niveles de la crítica dramática que podemos definir como el literario, el teatral y el práctico.

El enfoque literario, que a veces se denomina aristoteliano, subraya primordialmente el valor literario de la obra escrita. Los críticos han usado este enfoque de muchas maneras diferentes, siempre poniendo más acento en el libreto que en la producción. A algunos les interesan más los aspectos filosóficos o sociológicos de la pieza teatral; sobre todo, se preocupan por su influencia y sus aportaciones a la vida individual y su relación con el mundo, sus problemas y las asociaciones con sus semejantes. A otros les interesan más los aspectos del libreto que incluyen la forma, el estilo, la estructura, el lenguaje, la caracterización y la originalidad, o la técnica empleada para unir todos estos elementos.

Un tercer tipo de crítico puede enfocar una pieza desde el punto de vista de la historia, tomando en cuenta el periodo en el cual ese drama fue escrito y representado por primera vez, el tamaño y la forma del teatro físico y las transformaciones que se fueron produciendo, durante los siglos de exigencia del

OBLIGACIONES DEL CRÍTICO TEATRAL (CÓMO UTILIZA SU CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA)

- Contemplar cada acontecimiento dramático con una gran dosis de poder imaginativo.
- Reconocer y descartar sus propios prejuicios.
- Observar y evaluar la obra en todos los aspectos o esferas de la producción.
- Darle a cada artista el derecho a expresarse como él lo desea.
- Formularse siempre las tres preguntas de Goethe:

¿Qué es lo que el artista tratar de hacer?

¿Lo ha hecho bien?

¿Merece hacerse?

teatro, tanto en lo que se refiere a la zona de actuación como a la disposición de los asientos, así como, también, los cambios operados en las exigencias y estados de ánimo del público durante todo ese tiempo.

En cada uno de estos casos, el primer nivel de la crítica se interesa, sobre todo, por el drama escrito, la obra del dramaturgo, y le preocupan menos su eficacia teatral y su grado de popularidad respecto del público.

En el segundo nivel o plano, el crítico se pregunta qué es lo que el teatro puede hacer a favor del drama cuando se convierte en una pieza, hasta qué punto se lo puede representar bien, cuál puede ser su influencia psicológica cuando la obra es puesta en escena. Los que se dedican a este segundo plano de la crítica, evalúan el libreto como pieza teatral y, también, como obra literaria. Su principal interés estriba en aquella magia teatral que puede experimentarse mediante los actores, la escenografía, la iluminación, el sonido y el público.

El tercer nivel se preocupa, principalmente, por el valor comercial de una pieza —cuánto dinero dará— el grado de popularidad que podrá alcanzar y cuánto tiempo podrá representarse. A veces a este enfoque se le denomina el enfoque "shubertiano", nombre derivado de los famosos productores neoyorquinos que, durante muchos años, convirtieron el teatro en un negocio productivo. Es el tipo de crítica que más frecuentemente se emplea en el caso del teatro comercial, del cine y la televisión.

Para ser justos, deberíamos reconocer y evaluar individualmente los diferentes niveles: la grandeza del drama, la creación de placer estético por medio de la magia teatral, y el entretenimiento popular. Podemos encontrar estos tres elementos en una sola obra o producción. Desgraciadamente, a veces faltan los tres. Más a menudo ocurre que aparecen variaciones de valor incluso en el mismo plano

o nivel y que, con frecuencia, una pieza vulgar pretende ser mejor de lo que realmente es. El oropel, el espectáculo y el aplauso pueden fácilmente confundirnos y llevarnos a sacar conclusiones erróneas.

En resumen (en páginas posteriores desarrollaremos y explicaremos esta afirmación): la obra de cada artista debería evaluarse según la originalidad, la verdad, la imaginación y la sinceridad de su concepción, y de acuerdo con la unidad, el acento, el ritmo, el equilibrio, la proporción, la armonía y la gracia de su realización.

PELIGROS QUE NOS ACECHAN AL ANALIZAR LAS OBRAS TEATRALES

Uno de los peligros de la crítica teatral consiste en la tendencia que muestran algunos críticos a citar detalles insignificantes y hechos menores de la representación en lugar de buscar los auténticos valores dramáticos. Aquí es donde mejor cabe aplicar la antigua frase que dice que los árboles nos impiden ver el bosque. El crítico inexperto tiene la tendencia a avalanzarse sobre contratiempos carentes de importancia tales como una línea ahuecada, una señal luminosa que se demoró, un objeto de utilería no del todo auténtico, alguna leve discrepancia en el maquillaje, una costura deshilachada en un traje, o algún otro detalle similar que no vale la pena mencionar. Otra cosa es si esos casos son tan numerosos o tan evidentes que indican descuido por parte de los participantes, o distraen del argumento, el tema, la actuación, el decorado o la dirección. En esos casos, se justifica la crítica. En todo teatro, la noche de estreno es a menudo caótica. La nerviosidad de toda la compañía y su conciencia acerca de la importancia del acontecimiento, a menudo

producen muchos incidentes imprevisibles, pero los críticos que saben discernir nunca permiten que esos detalles influyan en su opinión acerca de la obra en conjunto.

Esta tendencia a buscar las pequeñas fallas es típica del novato, pero hay también muchas personas ya muy acostumbradas a ir al teatro, y críticos profesionales, que realmente nunca parecen disfrutar de una representación dramática, porque su interés está tan absorbido en encontrar algún error, que pierden todo lo que de valioso y positivo hay en el arte mismo. Estos desdichados llegan a involucrarse tanto en sus propias reacciones que no ven la obra.

El espectador inteligente pronto descubre que ésta es tan sólo una etapa primera de su evolución. Al poco tiempo deja de preocuparse por los detalles y empieza a estudiar la obra en conjunto. Es entonces cuando la crítica toma su lugar lógico y deviene un factor para el mayor goce del teatro. De manera similar, se da cuenta de que la palabra crítica no necesariamente significa censura, pues el crítico honesto también puede elogiar.

La regla fundamental para el crítico teatral que apenas se inicia, debería ser que cualquiera opinión que exprese esté sustentada por alguna buena razón o motivo. Las generalizaciones –sea de aprobación de censura– son mucho más valiosas cuando se fundan en razones concretas.

En el caso de una crítica escrita, nunca deberá contar la historia, aunque puede explicar el tema o propósito de la pieza teatral. Deberá dar por sentado que el lector no ha visto aún la representación y, por lo tanto, se cuidará de no revelar nada que pudiera estropearle al lector su goce de la obra. Por último, es prudente o sabio el crítico que evita el empleo de términos técnicos o dramáticos que, en general, resultan desconocidos para el lector común.

El crítico tiene que tratar de ser siempre lo más objetivo posible en cuanto a su información. Cuando se mezclan las emociones resulta muy difícil la objetividad, pero al menos el crítico debería comentar la reacción del público, sobre todo si ha sido diferente de la suya. No es su obligación decir lo que debió hacerse, pues él no es necesariamente un artista creativo. Es un reportero que presenta sus propias opiniones sobre los méritos artísticos de la ocasión. No es necesario que mencione a ninguno de los participantes en la obra, pero debería señalar los esfuerzos individuales que sobresalieron de una u otra manera. Es su obligación ser sincero –decidirse–, hablar de sus sentimientos, sean los que fuesen, con honestidad, sinceridad y de un modo directo. "La mejor crítica dramática", dijo cierta vez Burns Mantle, "es como escribir una carta familiar".

Aunque una evaluación dramática puede tener más peso por el hecho de que aparece en el periódico matutino, y acaso parezca más auténtica a causa del prestigio del escritor, no necesariamente es más honesta o tiene más valor que la del espectador común, siempre que este individuo posea algunos conocimientos elementales de teatro y siga meticulosamente algún conjunto honesto de principios acerca de la crítica teatral. En todo caso, se trata tan sólo de la opinión de un hombre.

Para concluir nuestro análisis sobre las responsabilidades y obligaciones del crítico, presentamos nuestros "Diez Mandamientos acerca de la Crítica Teatral". Es posible que por ahora algunos de los puntos señalados no resulten del todo claros, pues se trata de cuestiones que analizaremos en las líneas siguientes:

Los cinco primeros mandamientos se refieren al crítico mismo. Los otros cinco se ocupan del trabajo de los diferentes artistas que intervienen en la obra. El resultado

de prestar atención a estos diez mandamientos será una evaluación inteligente y honesta de una obra dramática.

DECÁLOGO DE LA CRÍTICA TEATRAL

1. Debo utilizar constantemente –en toda mi experiencia teatral– el "poder de la imaginación".
2. Debo conocer, comprender, evaluar y descartar mis propios prejuicios.
3. Debo evaluar cada una de las cinco esferas y el trabajo de todos los artistas que intervienen en la producción.
4. Debo evaluar toda la obra en función de la vida y comprender cuál ha sido la contribución personal de cada artista para favorecer o bien estropear la obra.
5. Debo llegar a cualquier decisión sólo después de usar los tres principios de la crítica artística establecidos por Goethe.
6. Todo artista debe mostrar con claridad diáfana qué es lo que está tratando de decir por medio del adecuado acento, la sinceridad y la proyección.
7. Todo artista debe trabajar dentro del medio en el cual en ese momento está actuando, o bien adaptar elementos tomados de otro medio.
8. Todo artista debe cooperar con los demás y coordinar su trabajo hacia el logro de una única meta, que es el propósito de la producción.
9. Todo artista debe interpretar la vida a través de su propia personalidad de un modo que resulte absolutamente creíble.
10. Por último, la obra puede conmoverme, sacudirme, entusiasmarme, divertirme, enseñarme o transformarme, pero la única cosa que no puede atreverse a hacer es aburrirme. Lo único que debe hacer es

dejar que yo siga mi camino pero mejor equipado para afrontar o entender la vida.

Todos los verbos utilizados en el mandamiento 10, han sido cuidadosamente escogidos, pues es un principio esencial de nuestra teoría particular acerca de la crítica dramática que el teatro existe en muchos planos y puede ser muchas cosas para las diferentes personas. Hay amplia cabida en el mundo del teatro para EXTRAÑA PAREJA y ESPERANDO A GODOT, para LA TÍA MAME y LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE, para LA TÍA DE CARLOS y MADRE CORAJE, para TRES HOMBRES A CABALLO y HAMLET, para ESPÍRITU TRAVIESO y EDIPO REY y para todos los niveles intermedios, sea convencionales o pertenezcan a la vanguardia más externa.

FUENTES DE INFORMACIÓN

En nuestros esfuerzos por entender mejor el teatro nos apoyaremos en tres fuentes de información: *hechos*, *opiniones* y *principios*. Debemos reconocer cada fuente por lo que ella es, y entender su valor para el teatro en general y para nosotros en lo personal. Para este fin, es muy útil leer las obras de artistas y artesanos del teatro que han escrito acerca de sus creencias y su experiencia.

Saber que cierta persona hizo una determinada afirmación es saber un hecho; sin embargo, puede ocurrir que el contenido de esa afirmación sea tan sólo la opinión de esa persona. Cuando un individuo acepta como propia la opinión de otro, se convierte en un principio para él. Nuestros principios dramáticos sufren constantes cambios a medida que transcurre el tiempo y aumenta nuestra experiencia, así como también cambian constantemente los principios del teatro.

No obstante, en un momento determinado, nuestra evaluación sobre cierta obra surge de los principios que hemos fundado o establecido por nosotros mismos.

LOS HECHOS

Los hechos son los más fáciles de reconocer. Los ejemplos sencillos son las fechas, las definiciones, las imágenes o grabados de obras actuales, los nombres de los dramaturgos, actores y técnicos, los relatos o historias acerca de las piezas teatrales y los probables efectos que determinados individuos u obras han ejercido en la literatura dramática o en la producción teatral. Es conveniente o deseable que conozcamos la mayor cantidad posible de obras de diferentes países y periodos históricos.

Podemos considerar como hechos las siguientes afirmaciones:

1. Nuestro teatro occidental tuvo su origen en la cultura de los griegos; el teatro era parte de la vida religiosa griega, aproximadamente cinco siglos antes de Jesucristo. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes fueron cuatro de los máximos dramaturgos griegos.
2. La época isabelina en Inglaterra, que se extendió desde finales del siglo XVI hasta principios del XVII, fue uno de los periodos más brillantes de la literatura inglesa y William Shakespeare fue su máximo representante.
3. El dramaturgo noruego Enrique Ibsen, quien es considerado como el padre del teatro moderno, escribió sus principales obras entre 1860 y 1905. Fue autor de piezas que tuvieron enorme importancia social, entre ellas: *CASA DE MUÑECAS* y

ESPECTROS, que contribuyeron a producir cambios significativos tanto en las actitudes contemporáneas hacia la vida como en la legislación.

4. El cine tiene cien años de edad y la televisión menos de sesenta, en cambio el teatro ha sido una parte importante de nuestra civilización occidental y ha ejercido su influencia durante más de veinticinco siglos.
5. Más que en cualquier otra época de la historia, es posible que en Estados Unidos un mayor número de personas pueda decir en una determinada mañana: "Ayer vi una obra", pues por lo menos en el 95% de los hogares norteamericanos hay aparatos de televisión, millones de personas estuvieron presentes en salas cinematográficas y, a lo largo y a lo ancho de todo el país, miles vieron obras teatrales representadas en las escuelas, o por grupos profesionales o de aficionados.

LAS OPINIONES

De las tres fuentes de información, las *opiniones* son las más discutibles, así como también las más interesantes y estimulantes. Según las *opiniones* de excelentes especialistas en la materia, el punto decisivo o crítico de *HAMLET* ha sido ubicado en tres escenas diferentes: 1) la escena de los comediantes, cuando *HAMLET* finalmente se convence de que el rey es su padre; 2) la escena en que pudo vengarse de la muerte de su padre matando al rey, pero no lo hace, y 3) la escena en la alcoba de la madre, ya sea cuando el fantasma hace su segunda aparición o cuando Polonio es asesinado. El defensor de cada opinión ha basado su defensa en sus propios principios.

Si tanto varían las opiniones sobre una obra escrita, no es de asombrar que en realidad sea muy excepcional la coincidencia de los mejores críticos respecto de una producción total. Por lo general, la opinión sobre la más efímera de las artes teatrales –la actuación– es tan variada, que la sola caracterización de un determinado actor puede provocar el empleo de la gama completa de las calificaciones, desde "lastimosa o deplorable" hasta "brillante", y la misma cualidad vocal o la misma acción física puede llegar a describirse como "absolutamente genial" o "lamentable o digna sólo de un aficionado".

A continuación presentamos algunas opiniones tomadas de destacados teóricos dramáticos. Hemos escogido defensores del teatro convencional y también del de vanguardia... aunque algunos pertenecen a la vanguardia de otros tiempos. Como opiniones, pueden suscitar interesantes discusiones:

¿Quién dijo que el teatro fue creado para analizar el carácter, para resolver los conflictos del amor y el deber, para luchar con los problemas sobre temas de actualidad y de índole psicológica que monopolizan nuestro teatro contemporáneo?

Antonin Artaud, 1938

Las personas nunca se ríen realmente excepto cuando están juntas... el que llora durante una pieza teatral está solo; y cuanto más profundamente ese individuo siente, más auténtico es su placer, sobre todo en el Drama Serio, que sabe conmovernos mediante la utilización de medios verdaderos y naturales.

Beaumarchais, 1767

Si [el drama] fuese un espejo común, una superficie lisa y pulida, nos daría tan sólo una imagen desvaída de los objetos, sin ningún relieve –verdadera pero des-

colorida–, pues todo el mundo sabe que el color y la luz se pierden en un simple reflejo. Por lo tanto, el drama debe ser un espejo ustorio que en lugar de atenuar los rayos de color, los concentre y condense, que convierta un simple destello en una luz, y una luz en una llama. Sólo entonces el drama es reconocido por el arte.

Víctor Hugo, 1827

Deberían dejar de existir las escuelas, las fórmulas, las normas o pautas de todo tipo; sólo existe la vida misma, un inmenso campo en el cual uno pueda estudiar y crear a su placer.

Emil Zola, 1873

Una obra teatral debe conducirnos a una crisis central y sacarnos de ella, y la crisis debe consistir en un descubrimiento, por parte del personaje principal, que ejerza una influencia indeleble en sus ideas y sentimientos y que cambie completamente el curso de su acción.

Maxwell Anderson, 1938

El propósito de las obras teatrales de vanguardia es redescubrir y hacer conocer una verdad olvidada –y reintegrarla, de una manera no limitada a la actualidad, dentro de aquello que es de interés actual–; resulta evidente que cuando estas obras aparecen no pueden evitar el ser interpretadas erróneamente por la mayoría de la gente.

Eugene Ionesco, 1964

Se despierta en nosotros el sentimiento trágico cuando nos encontramos en presencia de un personaje que está dispuesto a dar su vida, si fuese necesario, para salvar una sola cosa: su sentido de la dignidad personal.

Arthur Miller, 1949

Tan pronto se afirma que el sentido de la vida es el absurdo, que las leyes de la lógica son espurias, que la acción carece de significado, que la individualidad es ilusoria, que la interacción social carece de importancia y que la comunicación es imposible, se niega todo supuesto en el cual se basa el arte del teatro tal como lo conocemos en el mundo occidental.

Robert W. Corrigan, 1964

Parece ser que cuanto más nos acercamos a la vida real, más nos alejamos del drama. El teatro que solamente imite la vida no es drama.

Sean O'Casey, 1956

En arte nos ocupamos, no de la mera imitación, sino de la imposición de determinada forma sobre el material, que carecería de dicha forma si simplemente copiáramos como lo hace una cámara fotográfica.

Joseph Wood Krutch, 1929

PRINCIPIOS

Cada una de las opiniones que presentamos anteriormente se convirtió en un *principio* para el teórico citado. Es válido para él, pero no necesariamente para los demás.

A veces podemos disentir acerca de la obra de un determinado artista o del valor de una producción total. Antes de que una discusión se vuelva demasiado acalorada, deberíamos buscar el denominador común más bajo, que constituye el principio sobre el cual cada uno basa sus conclusiones. El hecho de que determinados principios sean sugeridos en estas páginas, no significa que el lector deba aceptarlos, sino que pueden ser usados como primer paso hacia la construcción del propio modelo de crítica. En consecuencia,

vamos a formular los siguientes siete principios básicos que servirán –por ahora como el cimiento sobre el cual esperamos poder construir una estructura acercada de la comprensión del teatro. Consideramos que dichos principios constituyen un comienzo válido para todo principiante que se interese en saber más cosas acerca del teatro. Esos principios tratan de responder a las siguientes preguntas:

1. ¿Qué es el arte?
2. ¿Cuáles son los elementos que constituyen el arte?
3. ¿Cuál es la finalidad del arte?
4. ¿Cómo puedo comprender o evaluar el arte?
5. ¿Por qué el teatro es un arte?
6. ¿Cuáles son las obligaciones del teatro?
7. ¿Cuáles son las obligaciones del público o del crítico?

PRIMER PRINCIPIO: EL ARTE ES LA VIDA INTERPRETADA POR Y MEDIANTE LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA

En cierta ocasión, George Jean Nathan dijo que si fuese ministro de Cultura quemaría todos los libros que trataran de definir el arte. Si se promulgara una ley semejante, quedarían muy reducidas nuestras bibliotecas; en realidad, podríamos llenar muchas páginas citando todo lo que se ha escrito tratando de definir el arte. Para nuestros propósitos, la definición que damos anteriormente parece ser la más satisfactoria. En el teatro, todo artista se esfuerza por presentar la vida tal como él la ve. Atribuimos a dos autores esta definición. Francis Bacon dijo: "El arte es el hombre añadido a la Naturaleza"; el gran dramaturgo y cuentista japonés Chikamatsu Mongaemon (a quien a menudo se denomina

el Shakespeare japonés) dijo: "El arte es la capa intermedia entre la piel de la verdad y la de la falsedad –aquello que es falso pero no lo es, que es verdadero pero no es verdad–, y eso es lo nos proporciona placer".

La experiencia del hombre no se limita a las cosas que puede ver, oír o tocar. A diferencia de los demás animales, tiene el poder de imaginar lo que no existe pero que podría existir. Puede no sólo acumular, catalogar y aprovechar las experiencias del pasado, sino también, gracias a su imaginación, hallar nuevos medios para hacer ciertas cosas: en pocas palabras, puede tener nuevas ideas.

Todo arte implica selección por parte del artista. En el momento en que el hombre interviene en una situación, aparecen los elementos gemelos de *selección* y *acento* o *énfasis*, más que una mera representación, porque el hombre interpreta y nunca dos personas ven exactamente el mismo paisaje. Cuando el hombre empieza a crear, a registrar y a comunicar lo que ha visto o sentido *tal como él lo ha experimentado*, empieza el arte. El hombre le añade algo a la naturaleza y el resultado no es ni cierto ni falso, aunque la ilusión pueda parecer más real que la vida misma.

Ningún artista es del todo natural... solamente *parece* natural. La conversación más interesante de la vida real muy bien puede suceder que resulte irreal o insatisfactoria en el teatro, si carece de acento, coherencia, unidad, clímax o continuidad. Los personajes o los tipos que más evitamos en la vida real son con frecuencia los más agradables y entretenidos en la escena.

Imaginemos por un instante que una persona ha tenido una experiencia vital que le produjo un gran placer personal al afectarla emocional o intelectualmente. Puede tratarse del descubrimiento de una gran verdad, de la comprensión de una teoría filosófica, de la

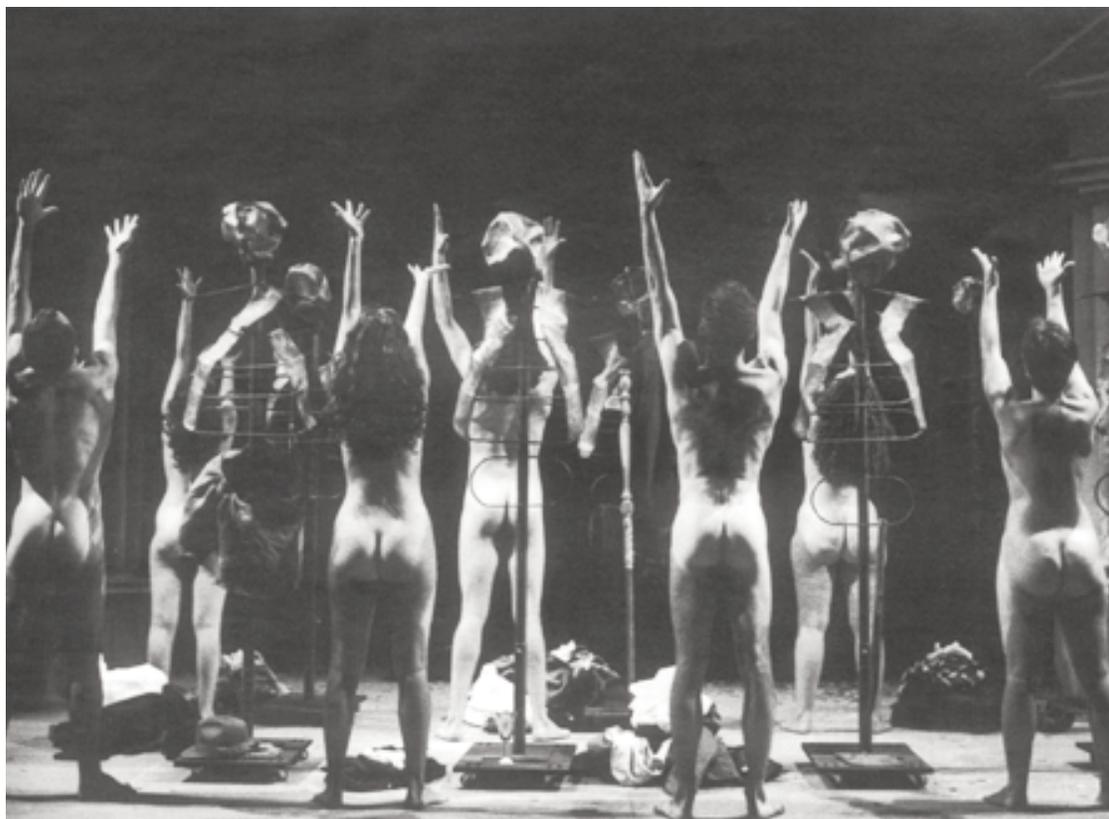
apreciación de la belleza de un atardecer, del canto de un pájaro o de algún aspecto humorístico de la vida cotidiana. En todo estos casos, el participante siente el deseo ardiente de reproducir la experiencia de tal suerte que pueda compartirla con los demás. Ante todo debe escoger el arte mediante el cual podrá expresarse. Quizá pueda expresarse mejor por medio de la danza, una composición musical, un poema, pintando un cuadro o dibujando una caricatura. Podrá escoger el cuento, la novela o una obra de teatro. Imaginemos, pues, que ha elegido esta última forma de expresión: los que la lean pueden encontrar en ella lo que ha querido decir el dramaturgo y aun descubrir nuevas experiencias que ellos, a su vez, deseen compartir con los demás. Entonces, deciden producir esa obra, que pasa a ser una pieza teatral representada y, a su vez, se convierten en los actores, en los técnicos y en el director. Cada artista incluirá en su trabajo alguna faceta de su propio pensamiento, sentimiento e historia particular; porque el árbol pintado no pertenece a la naturaleza sino al artista. Los personajes que crea el dramaturgo no son personajes de la vida real: pertenecen al escritor. Santa Juana, la reina Isabel, Abraham Lincoln, María Estuardo de Escocia han aparecido innumerables veces en la literatura. Cada creación los ha hecho diferentes, aunque se haya aprovechado el mismo modelo, porque cada obra es la suma total de las impresiones del artista, de su técnica y de su imaginación. En el arte de la interpretación, veinte Hamlets serán veinte personas diferentes, aunque repitan los mismos versos, pues cada actor debe crear el personaje mediante sus propias experiencias y personalidad.

Todo artista selecciona y subraya precisamente aquello que quiere que nosotros, su público, veamos y, por lo tanto, nosotros vemos la vida a través de sus ojos. El dramaturgo relata

la historia dentro del marco escogido por él, en el cual los personajes, el diálogo y el tema se deforman para mostrar la vida tal como él la ve. El actor crea su papel en función de sus propias cualidades físicas, emocionales, vocales e intelectuales. Los diferentes técnicos hacen lo necesario para apuntalar el espíritu de la obra, para proyectar el argumento y realzar la calidad de la producción. Al mismo tiempo, el director como creador, intérprete y coordinador, traduce esos elementos en un todo armonioso. Todos trabajan para lograr un mismo ob-

jetivo, compartir una experiencia emocional al representar algún aspecto de la vida mediante sus propias personalidades y con la esperanza de entregarle al público una experiencia memorable.

En el arte, nosotros, que formamos el público, tenemos la oportunidad de obtener experiencias nuevas y variadas, de salir por unos momentos de los estrechos mundos habitados por los grandes artistas de todas las épocas. Por un momento, vemos la vida a través de sus ojos y de su personalidad



EL GRAN TEATRO DEL MUNDO. Dirección: Etlvino Vázquez. Cía. TNT. 1997.

**SEGUNDO PRINCIPIO: EL ARTE ESTÁ CONSTITUIDO
POR TRES ELEMENTOS CONCRETOS:
SUSTANCIA, FORMA Y TÉCNICA**

La sustancia es aquella que el artista trata de comunicar; su concepción o sueño, su tema, los aspectos de la vida que desea subrayar o expresar, las emociones, sentimientos, estados de ánimo o ideas que quisiera compartir con su público. El valor artístico de esta sustancia se mide por su *originalidad*, su *verdad*, su *cualidad imaginativa* y su *sinceridad*; cuatro atributos que debiera tener constantemente presentes la persona que estudia cualquier obra de arte.

Para proyectar o transmitir estos sentimientos o ideas, el artista debe darles *forma*. Sólo mediante una forma determinada podrá proyectar su sustancia. Esa forma puede ser un poema, un cuento, una novela, un cuadro, una escritura, una danza, un drama u obra teatral, o cualquier otra expresión artística.

Si el artista ha escogido el teatro —ya sea como dramaturgo, actor, director o técnico— se preocupará por elementos tales como el género, el estilo, el espíritu, el propósito o finalidad. Debe escoger la forma que mejor exprese o comunique la emoción o estado de ánimo que desea proyectar. La forma correcta intensificará aquello que tiene que decir y de esa manera realizará su contenido.

Aunque cada obra artística individual tiene sus propias exigencias, todo artista debe tomar en cuenta lo que se denominan los *pilares de las bellas artes*; *unidad acento o énfasis*, *ritmo*, *equilibrio*, *proporción*, *armonía* y *gracia*. Si bien es necesario reconocer estos pilares o columnas cuando estudiamos la obra de cada artista en particular, porque en nuestro teatro es el director quien mediante su producción puede reforzar aquello que acaso haya descuidado el dramaturgo, el actor o el técnico.

A veces se dice que la forma incluye determinadas reglas, fórmulas, pautas, convenciones o esquemas. Cualquiera que sea el término que escojamos, la historia ha demostrado muchas veces que las convenciones de una forma cambian y que las reglas o principios no deben limitar el arte aunque cada arte constantemente crea reglas. En un momento determinado, constituyen la estructura mediante la cual un artista hace su creación. Toda vez que considere que su obra resultará más eficaz cambiando las reglas o incluso creando una forma nueva, deberá hacerlo.

Muchas veces se afirma que no debemos transgredir los principios básicos en nombre de la novedad, ni tampoco tener miedo de romper esos principios al punto de paralizar la creación de belleza. Este concepto ha dado por resultado la dicotomía de pensamiento que podemos observar que divide a nuestro teatro actual. Los dramaturgos de vanguardia se esfuerzan por encontrar medios de expresión. La oposición siente que su sustancia, y sobre todo su forma, carecen totalmente de importancia o no reciben la suficiente atención. Los defensores del teatro de vanguardia dirían que la sustancia está allí presente pero que no aparece de un modo fotográfico o realista; que la sustancia real se encuentra por debajo de la superficie; que es más metafísica y que depende más de una mayor capacidad intelectual o imaginación. También señalarían que existe una forma: *una nueva clase o especie de forma*. Citarían a Víctor Hugo, un dramaturgo de vanguardia de otra época, quien, en 1827, clamaba por un nuevo teatro que reemplazara al neoclasicismo de su tiempo, y que decía lo siguiente: “Hay dos clases de modelos, aquellos que están hechos de acuerdo con las normas y, antes de ellos, los modelos que sirvieron para crear esas reglas o normas”.

Casi cien años después que Esquilo, Sófocles o Eurípides escribieron sus obras, Aristóteles analizó las obras maestras de estos dramaturgos y escribió su *Poética*, que durante siglos fue la guía para otros dramaturgos. Tiempo después, Shakespeare y otros autores crearon un estilo completamente nuevo de teatro, al rechazar las unidades y las reglas formales del teatro griego. De esta manera, surgió una nueva forma y nació el llamado estilo romántico. Más tarde, a mediados del siglo XIX el drama realista llegó a ser el estilo más popular y perduró durante cien años a través de numerosos estilos nuevos; Strindberg y su expresionismo, Zola y su naturalismo, Maeterlinck y su simbolismo y algunos otros esfuerzos menos logrados, anteriores a la primera Guerra Mundial como el surrealismo, el dadaísmo y otros estilos. Esas innovaciones constituyeron la vanguardia de su momento, y cada una ejerció su influencia, si bien ninguna cambió mucho la tendencia principal del teatro realista. Sólo a partir de la segunda Guerra Mundial ese tipo de teatro se vio seriamente amenazado, como lo demostraremos en el capítulo siguiente. El teatro es un arte sumamente pragmático. Lo que funciona es bueno y con el tiempo es aceptado y llega a ser, por lo tanto, el teatro de su época. Lo único que se le exige es que los resultados sean tan buenos o mejores de lo que serían si se siguieran las reglas que el artista ha cambiado o abandonado. El dramaturgo actual lo único que hace es reordenar los mismos elementos o ingredientes utilizados por Sófocles, Molière, Shakespeare e Ibsen y esa nueva forma o reordenación refleja el espíritu de su época.

El dramaturgo, con sus propias palabras y métrica, habla a través de los elementos del drama, tema, argumento, diálogo, am-

biente, personaje y espectáculo. Aunque no siempre, por lo general la obra que escribe puede clasificarse dentro de los cuatro géneros generales de drama: tragedia, melodrama, comedia y farsa; pero, también, puede ser una combinación de los cuatro. Su estilo puede ser clásico, realista, romántico, naturalista, impresionista, fantástico, épico, surrealista, absurdo, etc. La estructura de su obra escrita puede incluir algunos o todos los elementos siguientes: exposición, momento de estímulo, punto crítico o momento decisivo, caída de la acción, clímax y conclusión. Cuando la pieza escrita cobra vida en el teatro frente a un público, cada uno de los artistas que interviene se expresa mediante una forma determinada que es parte de su aportación a la producción total.

El enfoque del actor representa la escuela y el método que escogió para expresar las esferas técnicas, intelectual y emocional de la actuación. La forma del escenógrafo se refleja en el estilo de su escenario. Puede ser realismo, realismo simplificado, impresionismo, expresionismo o una combinación de varios de ellos. El diseñador de los trajes y el electricista trabajan dentro de determinados límites o convenciones que exigen sus esferas o campos particulares. Incluso, el director enfocará la producción total según un plan global que abarque ciertos principios o tradiciones. En el teatro no hay ninguna autoridad final ni un modelo o pauta absoluta, pero para que el producto terminado muestre la planificación, la previsión, el cuidado y la selección que el gran arte posee, deberán respetarse ciertos principios. Sabemos que hay algunas teorías recientes que no están de acuerdo con nosotros, pero opinamos que el arte verdadero nunca es improvisado, que no puede existir un arte carente de significado,

de objetividad y de organización. Thomas Mann definió la literatura como la unión entre el sufrimiento y el instinto de la forma. Todo arte está cuidadosamente elaborado y planteado por el artista, y esta premeditación constituye la forma mediante la cual expresa sus ideas o emociones.

La *técnica* es el tercer elemento, que consiste en ajustar o combinar la sustancia con la forma. Constituye el método personal del artista para lograr su fin e implica la selección y el arreglo de sus materiales para conseguir un efecto determinado. La forma y la técnica son los elementos que distinguen al arte de la vida. La técnica es, además, el elemento que diferencia la obra de un artista de la de otro; a menudo se le llama su estilo o cualidad personal, porque se trata, en esencia, de la autoproyección del artista. Los tres medios: el teatro, el cine y la televisión, son muy semejantes en cuanto a su sustancia y su forma, pero varían muchísimo en su técnica.

Acaso nunca dos actores puedan representar del mismo modo un personaje, ni dos dramaturgos escribir la misma historia de igual modo, aunque ambos se ocupen también del tema y sigan los mismos principios; principios que son dictados por la forma que se ha elegido.

En cierta ocasión, el dramaturgo francés Alejandro Dumas hijo dijo lo siguiente: "la técnica es tan importante que en ocasiones se la confunde con el arte". Todos conocemos esa clase de artistas del teatro, el cine y la televisión que dependen demasiado de su técnica y de su "oficio" para lograr el éxito. Esos actores, por lo general, tienen una vida profesional muy corta porque, en última instancia, la sustancia y la forma son más importantes.

TERCER PRINCIPIO: EL PROPÓSITO DE TODO ARTE ES TRANSMITIR LAS IDEAS O EMOCIONES DEL ARTISTA: PRODUCIR PLACER ESTÉTICO Y ACLARAR O AYUDARNOS A COMPRENDER LA VIDA

El conde León Tolstoi dijo:

El arte es una actividad humana que se transmite a los demás, haciendo que sientan y experimenten lo que el artista ha sentido y experimentado... Es un medio de comunicación entre la gente, que la une en los mismos sentimientos ... El arte surge cuando los espectadores y los oyentes se sienten conmovidos por los mismos sentimientos del artista.

La comunicación puede ser mental, emocional o espiritual. Muchas veces resultan inútiles los intentos por relatar la experiencia completa o por transmitir el éxtasis. A menudo no puede explicarse el aspecto más valioso, porque el sentido más profundo de toda obra de arte es subjetivo. Si el artista se dirige a muchos o a unos pocos, depende del arte y es un tema discutible. Cierta vez dijo un crítico que si el artista puede transmitir a una sola persona la esencia de lo que sintió o experimentó, ya por ese solo hecho ha creado una obra de arte. Esta teoría se conoce con el nombre de concepción mandarina: a medida que el arte se vuelve más grande, es comprendido y apreciado por menos gente. Los defensores de la concepción mandarina utilizan la frase: "cuando más se eleva el arte, menos son los que lo entienden", mientras que los que se oponen a esta concepción dicen que si el público es tan limitado, entonces quiere decir que la comunicación del artista no es todo lo clara que debiera ser, que el arte es universal. Volverían a citar a Tolstoi quien dijo: "El arte exclusivo es mal arte. El buen arte une."

La experiencia física de la belleza, que nos eleva y nos permite ver más hondamente las grandes realidades, se ha denominado placer estético. Consiste en la estimulación de la imaginación mediante los sentidos, y el resultado es la apreciación de lo bello.

Nunca se ha podido dar una definición absoluta de la belleza. Algunos consideran que el artista simplemente expresa la belleza que ya está presente en el tema escogido. Otros creen que la belleza estriba en el estilo o técnica personal del artista en su imitación de la naturaleza. Otros dirán que se trata de "una unidad dentro de la variedad" o de la armonía completa de todos los elementos que el artista ha utilizado para expresar una idea o un tema central.

Muchos autores modernos sostienen que la belleza existe en la mente del espectador o del oyente; que el artista toca alguna cuerda oculta que atrae a la mente del observador una experiencia o emoción placentera, produciéndole un placer estético derivado del reconocimiento de aquella experiencia pasada.

Otra teoría ubica el sentido de la belleza en la interpretación personal de lo que el artista ve.

Hay también otros teóricos que unen su pensamiento ético o religioso con su sentimiento estético. Muy cercanos a estos teóricos, pero manteniéndose, sin embargo, en su posición particular, están los que sólo pueden sentir placer estético cuando perciben la presencia de Dios, o cuando combinan su arte con su propio código moral. En teatro, a menudo se denomina a estos individuos los "moralistas", porque siempre insisten en la presencia de un tema o de una lección moral.

Ciertos intelectuales sostienen que para que un objeto artístico les produzca placer estético debe incitarlos a pensar en los grandes problemas mundiales, o bien presentar-

les una mejor comprensión acerca de esas cuestiones. Defendemos la idea de que nuestro teatro contiene tanta belleza como el de cualquier otra época de la historia. En ningún momento queremos que se nos clasifique junto con aquellos pesimistas que consideran que el teatro está agonizando, o entre aquellos que siempre lloran por los "buenos tiempos viejos", y que se quejan de que "el teatro ya no es como antes solía ser." Coincidimos con aquel filósofo que dijo que la poesía existe en el momento preciso en que advertimos la presencia de la belleza. Gracias a esta definición, nos damos cuenta de que, sin duda, la poesía no desapareció del teatro a la muerte de Shakespeare o de Ben Jonson. Simplemente ha cambiado su acento. En muchos sentidos, nuestro teatro moderno tiene más poesía que el de Shakespeare. Su poesía estaba contenida en el texto escrito de la obra: la muestra se encuentra en la armonía total de todas las artes que intervienen en una producción teatral.

Aristóteles dijo lo siguiente: "El propósito o meta del arte no es representar la apariencia exterior de las cosas, sino su significado interno, porque ésta es su auténtica realidad y no el amaneramiento y pormenores externos".

Tanto la vida como el arte tienen mucho que decirnos, pero el artista elige alguna verdad y, gracias a su selección y acento, cuenta con mejores medios que un maestro para aclararnos esa verdad.

Puede ocurrir que no nos guste la manera en que ese artista determinado presenta sus sentimientos o sus ideas: podemos dudar de los valores implícitos. De hecho, podemos incluso discutir si debieran o no haber sido expresados. Sin embargo, debemos entender cuál ha sido el propósito del artista, sus sentimientos y sus ideas. Debemos llegar a sentir

que conocemos perfectamente qué es lo que ha tratado de decir. Ello no significa, en modo alguno, que otras personas no extraigan de la obra alguna otra idea o que tengan una reacción emotiva diferente. Nuestra formación, puntos de vista y procesos mentales son tan distintos, que muy frecuentemente interpretamos la misma obra de manera diversa. *Una obra teatral debe ser un movimiento hacia algo*. No es buen arte cuando el público sale del teatro sin haber entendido claramente el significado de la obra o hacia qué apuntaba o se dirigía: aunque haya señalado o indicado un movimiento hacia la duda o la nada.

Existe dos clases de oscuridad. Una es impenetrable; la otra es una profundidad de sentido que nos permite comprender cada vez mejor la obra a medida que volvemos a ella con nuevos pensamientos y mayor madurez. Esto es lo que ocurre con una obra como *HAMLET*. La historia en sí misma es sencilla y se puede contar utilizando muy pocas palabras, pero la obra de Shakespeare ha intrigado a especialistas y filósofos durante más de tres siglos. Por tratarse de un arte que se dirige a una gran cantidad de público, no solo a un individuo, el teatro debe tener una gran claridad, cualidad que es menos necesaria en el caso de un poema, de un cuadro o incluso de una novela, porque todos ellos se dirigen al individuo.



CHANGO DE GUIZA, puesta en escena de Mario Morales a partir de la obra de Gerardo Fullea León. Grupo Teatros de Orillée de la provincia Ciudad de la Habana. (Camagüey, 2000). (Foto: Luis Carracedo).

Si bien es cierto que no siempre es posible aclarar los problemas de la vida —y algunos de nuestros dramaturgos recientes consideran que esto es innecesario si no es que imposible—, al menos el teatro debe ayudar a su público a entender mejor la vida y a reconocer que sus propias cargas pueden ser igualadas o sobrepasadas por las de otros. Es de esperar que esta comprensión ofrezca al menos una racionalización, si no es que alguna pequeña satisfacción.

**CUARTO PRINCIPIO: UNA PREMISA VÁLIDA PARA
TODA EVALUACIÓN ARTÍSTICA PODRÍA
LÓGICAMENTE CONSISTIR EN LAS TRES PREGUNTAS
DE GOETHE: "¿QUÉ TRATA DE HACER EL ARTISTA?;
¿LO HA HECHO BIEN?; ¿MERECE HACERSE?"**

¿Qué trata de hacer el artista? ¿Qué clase de obra ha escrito el dramaturgo? ¿Se trata de una tragedia, un melodrama, una comedia, una farsa o de la combinación de alguno de estos géneros? ¿Su finalidad es brindarle una mera evasión al "cansado hombre de negocios" o trata de enseñarnos alguna lección? ¿Es la pieza únicamente una producción comercial o procura ser una obra artística? ¿Se propone el dramaturgo divertir, instruir, hacer propaganda, conversar, deleitar, dominar, entusiasmar, sorprender o despertar de alguna otra manera a su público? ¿En qué estilo ha escrito? ¿Ha usado la estructura convencional de la "pieza teatral" bien construida? ¿A cuáles elementos dramáticos les ha prestado mayor atención? ¿Cuenta con un tema? ¿Qué preguntas plantea o responde? ¿A qué nivel de edad o de cultura se dirige?

¿Utilizó el director el texto original, una adaptación una revisión, una traducción? ¿Fue buena la elección? ¿Ha cambiado el acento del dramaturgo en lo que se refiere al argumento, los personajes, el ambiente o el tema? ¿Ha sabido escoger el reparto? ¿El director ha utilizado su propia interpretación del texto de una obra conocida, una versión totalmente nueva o ha seguido los lineamientos de lo convencional? ¿Parece el director haber hecho hincapié en el tema proyectado por el autor? ¿Qué tratamiento le ha dado: serio, humorístico, burlón, alegre, satírico? ¿Qué estilo estético o personal se percibe en la producción? ¿Cómo ha logrado el director equilibrar la simpatía y la distancia estética, la realidad y la teatralidad? ¿Cuál ha sido el tratamiento de la obra en función del color, la línea, el volu-

men, el tiempo, la iluminación y los efectos escénicos para contarnos su historia?

¿Ha cooperado cada técnico con la interpretación del director pero aportando, también, a la producción su propia habilidad y talentos? ¿Alguno de ellos ha desvirtuado o desmerecido la obra o bien ha hecho una aportación especial? ¿Es algún elemento del decorado simbólico?

¿Trataron los actores de crear personajes o se limitaron a ser simples intérpretes? ¿Han explotado sus propias personalidades? ¿Demuestran haber ensayado lo suficiente; están correctos en cuanto a imaginación, adiestramiento vocal y físico, saben transmitir los sentimientos? ¿Cuál ha sido la aportación individual de cada uno de ellos a la representación? ¿Están actuando sutil y visiblemente de acuerdo con un estilo determinado? ¿Están representados los personajes como estereotipos? ¿Actúan los actores como parte de una compañía? ¿Se muestran inexpertos, actúan con desenvoltura, parecen cohibidos o, por el contrario, son convincentes? ¿Era eso lo que se proponían?

¿Lo ha hecho bien? Esta es la oportunidad que tiene el crítico de juzgar el éxito logrado por los artistas. Aquí apreciamos sus métodos, su talento y el logro de aquellas metas señaladas en la primera pregunta. Lo que ahora nos interesa es la eficacia de toda la producción, eficacia que evaluamos mediante la aplicación de los principios que hemos elegido como los criterios para nosotros mismos. Ellos nos dan la medida del conocimiento dramático que ahora usamos para evaluar la forma y la técnica personales del artista que bosquejamos en el "Segundo principio".

¿Merece hacerse? Nuevamente volvemos a concentrarnos en el propósito o meta del artista, pero ahora planteamos la cuestión acerca del valor en el tiempo y del esfuerzo

por parte tanto del artista como del espectador. Podemos formular las siguientes preguntas: ¿Merece la obra escrita el tiempo que empleó su autor en escribirla, o la producción, el tiempo de todos aquellos que intervinieron en ella? ¿Merece la obra el tiempo y el dinero del público? ¿Se dijo o se hizo la misma cosa demasiadas veces antes o se hizo mejor? ¿Vale la pena que la obra sea puesta en escena? ¿Le ha añadido algo a la fama o la experiencia de cualquiera de los participantes? ¿Ha ayudado la actuación a alguien, de alguna manera? ¿Se la ha representado demasiadas veces o demasiado recientemente en esta zona? ¿Valió la pena que se la volviera a representar? ¿Promueve al teatro en general o bien eleva el nivel del teatro común? ¿Es valioso su propósito mismo?

QUINTO PRINCIPIO: EL TEATRO ES EL LUGAR DE REUNIÓN O LA SÍNTESIS DE TODAS LAS ARTES Y ESTÁ CONSTITUIDO POR CINCO ELEMENTOS: LA OBRA ESCRITA O EL LIBRETO, LOS ACTORES, LOS TÉCNICOS, EL DIRECTOR Y EL PÚBLICO, CADA UNO DE LOS CUALES DEBE VALORARSE APROPIADAMENTE

Durante mucho tiempo se consideró que las bellas artes incluían la danza, la música, la poesía o la literatura, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. Algunas de las últimas ediciones de los diccionarios comunes han añadido un octavo arte: el arte dramático. El hecho de que este añadido llegue o no a ser la costumbre que normalmente sigan todos, carece de importancia, pues incluso un análisis superficial de los elementos que constituyen las siete bellas artes, señalará la verdad fundamental de que el teatro es quizá el único lugar en el que todos los elementos artísticos se unen en un terreno o ámbito común: el *movimiento corporal* y los gestos de la danza, *el ritmo, la melodía y la*

armonía de la música, *la métrica y las palabras* de la literatura y *la línea, la masa y el color* de las artes espaciales, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. No cabe duda, pues, que el teatro es una síntesis de todas las artes. Gracias al acento que se pone actualmente en la totalidad de la producción teatral y en la unificación de todos sus elementos, el teatro –ya sea un arte separado o una síntesis de todas las artes– está sujeto a las pruebas de la unidad, el acento, el ritmo, el equilibrio, la proporción, la armonía y la gracia, que consideramos son las columnas o pilares que sostienen las bellas artes.

Nuestro propósito es hacer comprender el *teatro* más bien que hacer comprensible la *obra teatral*. La obra o el texto escrito es tan solo una parte de la producción teatral. Hay multitud de elementos no literarios implícitos en ella. Los oficios, tanto como las artes, se convierten en elementos importantes cuando los actores, los técnicos, el director y el público son incluidos en el cuadro o conjunto total. Además, la obra teatral se representa para mucha gente. El texto escrito es sólo eso hasta que se convierte en la pieza teatral a ser representada en el escenario por los actores y frente a un público. El teatro es, auténticamente, un arte de cooperación.

Podemos comparar al teatro actual con un circo de cinco pistas. Hasta no haber visto y juzgado todos los espectáculos presentados en las cinco pistas, no hemos visto la producción. Estos cinco aspectos incluyen al dramaturgo, los actores, los técnicos, el director y el público. En muchos aspectos, el público es el contribuyente más importante, ya que los demás –el autor, los actores, los técnicos y el director– han trabajado desde el principio para satisfacerlo, para lograr su aprobación y para entretenerlo o divertirlo.

Estas esferas y todo lo que ellas implican constituyen los elementos del teatro. El aficionado teatral no puede decir que ha visto realmente una obra si no ha apreciado debida y honestamente la aportación de cada uno de los artistas que han participado.

SEXTO PRINCIPIO: EL TEATRO, COMO UNA SÍNTESIS DE TODAS LAS ARTES, EXISTE PARA EL PÚBLICO Y TIENE OBLIGACIONES CONCRETAS RESPECTO DE ESE PÚBLICO, CUYO TIEMPO Y DINERO ACEPTA

El teatro debe siempre atraer más al público en conjunto que a un individuo aislado. Pertenecer al agente y debería existir para ella y hablarle a esa gente.

Esta responsabilidad nunca debe desalentar la experimentación, el cambio o la evolución. Por el contrario, puede servirles de estímulo, pues el público siempre está deseoso de aprender y de buscar algo nuevo. La historia ha demostrado que el público siempre ha aceptado los cambios: pero más que cualquier otro artista, el teatral puede verse obligado a moverse con más lentitud. Nunca debe olvidar que es el servidor de la multitud que constituyen su público.

El verdadero amante del teatro criticará tanto a los productores como a los directores que fomentan el mal gusto teatral por seguir el lema de "dar al público lo que éste pide", y aquellos que sacrificarían toda diversión a favor de sus propias teorías preferidas acerca del "arte por el arte mismo", o significado social. Los primeros no piden nada de su público y los últimos exigen demasiado. Ambos están destinados al fracaso porque se enfrentarán muy pronto a un público que se desanima y que poco a poco va escaseando, porque el teatro debe ser una institución en sí mismo y no una ampliación de la plataforma política, el púlpito o el aula.

El teatro es, ante todo, una cátedra de la emoción. Y, además, puede enseñar una verdad de la vida, inspirar al público a hacer cosas bellas, conmoverlo como la poesía o la calidad literaria, o bien, estimularlo intelectualmente: sólo si logra cualquiera de estos propósitos, la experiencia es verdaderamente valiosa. En el año 31 a. C., Horacio dijo estas sabias palabras: "Aquel que sabe unir lo instructivo con lo agradable, gana todos los premios porque logra deleitar y al mismo tiempo, amonestar o reprender sin dureza." El teatro debe darle a su público una experiencia de carácter emocional. Antes de aceptarla o reconocerla intelectualmente, la grandeza, *se siente*.

Otras de las obligaciones principales del teatro es que debe darle al público muchísimo más de la vida que lo que sus miembros podrían haber vivido en el período de tiempo que pasaron en el teatro. Debe acentuar las lecciones y verdades que presenta, pintar los personajes o las situaciones con colores tan vivos como el público llegue a conocerlos o vivir junto con ellos. La historia puede ser parecida o diferenciarse radicalmente de la vida tal como la experimenta el público, pero siempre debe ofrecer aquella experiencia y emoción sustantivas que sólo el teatro puede brindar.

Hasta hace muy poco, el hombre ha exigido que el teatro, como arte, *parezca* real sin serlo; que *refleje* la vida sin ser ella misma. Es en este elemento de la *semejanza* en el que encontramos el arte del teatro, aunque su proporción exacta haya cambiado según las épocas y las diferentes clases y formas de teatro. La advertencia shakespeariana: "Sostén un espejo delante de la naturaleza", presupone una clase especial de espejo que refleje exactamente aquello que el artista quiere que su público vea y sienta. Johan Gassner ha denominado a esto la "realidad teatral".

Una cuarta obligación del teatro es lograr siempre que el público crea en lo que ve, por lo menos durante el tiempo que permanece en la sala. A la mañana siguiente y luego de un análisis detenido de la obra, acaso surjan ciertas dudas sobre algunos hechos o caracterizaciones, pero que no deben hacerse evidentes durante la actuación. La emoción, el espíritu y la ilusión de vida deben estar siempre presentes en el teatro.

Por último, el teatro debe expresar en todo momento la verdad acerca de su público y de la vida. Como dijo Voltaire: "El teatro es una mentira: haced que sea lo más verídica posible". ¡Resulta irónico que, mediante una mentira, podamos presentar una verdad de la vida! Ello no quiere decir que las obras y los escenarios deban ser realistas en cuanto a su estilo, ni siquiera que el tema deba acercarse a la realidad. Una fantasía puede ser tan verdadera como la obra más realista, cuando los personajes de esa fantasía y el escenario que lo rodea *armonizan con las leyes de su existencia imaginaria*. LA TEMPESTAD y EL PÁJARO AZUL son tan auténticos como la representación más literal de la vida, y su verdad puede perdurar durante muchísimo más tiempo en nuestro recuerdo.

Resumamos a continuación las cinco obligaciones que tiene el teatro para con su público:

1. El teatro debe dirigirse al público y no al individuo.
2. El teatro debe conmover emocionalmente a su público.
3. El teatro debe ofrecer a su público un trozo de la vida más completo que el que



EL ROTO. *El país*. 9 / 10 / 2000.

pueda vivir durante el breve lapso que dura la representación.

4. El teatro debe parecer real cuando crea una ilusión de la vida.
5. La ilusión teatral debe ser una imagen verídica de la vida de tal manera que el público crea en ella... al menos mientras se encuentra en la sala.

SÉPTIMO PRINCIPIO: COMO PARTE DE LA EXPERIENCIA TEATRAL TOTAL, EL PÚBLICO TAMBIÉN TIENE DETERMINADAS OBLIGACIONES PARA CON LOS ARTISTAS QUE FORMAN EL TEATRO

A través de estas páginas, el público es el que está más presente en nuestros pensamientos. Todo artista trabaja con la esperanza de compartir una experiencia con el público, de ofrecerle un entretenimiento al cual, a su vez, el público le presta sostenida atención y valoración inmediata. Esta atención y aprecio buscados convierten al público en un participante activo de toda producción teatral: es parte del éxito o del fracaso de una producción como lo es la contribución de todo artista teatral.

Se ha descrito al teatro como una extraña combinación de imaginación y razón. El público ideal es mitad infantil, mitad adulto, conoce algo acerca de los valores literarios y escenarios pero, sobre todo, respeta al teatro como institución y como arte. Sólo entonces el público, igual que un niño, dará muestras evidentes de su placer, simpatía, alegría y exaltación. Esta entrega es imperativa para que pueda encenderse el fuego del éxtasis tanto en los actores como en los espectadores.

La variedad que ese público es capaz de apreciar resulta ilimitada. Algunos desearán escuchar los versos de Sófocles o de Shakespeare, mientras otros exigirán los parlamentos de la actriz cinematográfica más popular del momento. Alguno escogerá una obra que trate acerca de un tema religioso o social y otro se inclinará por un idilio histórico o una biografía. Hay quienes prefieren un grupo de bellas coristas en medio de un escenario espectacular y acompañadas por una música alegre, y se sentirán más atraídos por este tipo de espectáculo que por una pieza de Ionesco o la última interpretación de HAIR. Otros pedirán el renacimiento de los clásicos o la dramatización de alguna novela famosa, mientras que su buen vecino preferirá la naturalidad de Chejov o la oscuridad de Genet. Siempre habrá un público que encuentre su mayor placer en los sermones de Shaw, en el "Teatro de la crueldad" de Artaud, en el teatro épico de Brecht, en las búsquedas de Pirandello, en el estímulo intelectual que exige del teatro un Eric Bentley. Prácticamente todo público teatral incluirá matices de todos esos individuos.

Alguien dividió al público teatral en tres grupos extremos: los escapistas, los moralistas y los partidarios del arte. Los escapistas sólo tratan de olvidar las responsabilidades y los problemas de la vida cotidiana; piensan únicamente en divertirse y, por lo tanto, bus-

can las obras más ligeras o superficiales y las comedias musicales. Se les conoce con el nombre "cansados hombres de negocios", aunque puede hallárseles entre todas las profesiones y, muchas veces, aunque parezca extraño, entre los cerebros más brillantes.

Al poco tiempo de haber completado su gira la obra LA MUERTE DE UN VIAJANTE, cierto profesor de una universidad muy famosa condenó la obra porque durante varios días lo obsesionó y no lograba alejarla de su mente. Cuando se le preguntó porqué no le gustaba esa pieza teatral, contestó lo siguiente: "No dice nada." Los que lo escucharon se apresuraron a responderle que por el contrario, esa obra tenía un profundo contenido porque muestra a un hombre condenado al fracaso por haber construido su vida y la de su familia sobre cimientos superficiales y éticamente erróneos. El profesor estuvo de acuerdo en que había encontrado todo eso en la obra, pero añadió que lo que le preocupaba era el hecho de que hubiera en Estados Unidos tantas personas que eran exactamente iguales al protagonista. Esta afirmación resultó aun más sorprendente, pues revelaba que el profesor no quería comprender que la gente pudiera captar el tema y darse cuenta de sus propios errores para poder corregirlos antes de que fuese demasiado tarde. Luego pronunció la frase que era lógico esperar, pero no de labios de un educador tan famoso: "A decir verdad, cuando voy al teatro quiero ver algo superficial y entretenido".

El segundo grupo incluye a aquellos que exigen que el teatro enseñe una lección elevada, que el teatro enseñe una lección elevada, que predique sermones, que les presente algunos aspectos de la vida con los que están personalmente de acuerdo. Cerrarán los ojos a todo aquello que no coincida con sus opiniones o ideas. Se niegan a aceptar que el teatro es un reflejo de la vida o el hecho de que el

mal existe en el mundo. En ambos casos, no son sinceros consigo mismos ni con los artistas que critican. Podemos denominar a este segundo grupo como el de los *moralistas*.

El tercer grupo de extremistas está constituido por los aficionados que insisten en un "arte por el arte mismo". Se horrorizan ante los éxitos de taquilla y aluden con desdén a cualquier teatro popular al que consideran como una "empresa comercial". Niegan que el teatro pertenece al pueblo y lo reclaman para su exclusivo grupito esotérico. Consideran que la popularidad con un público es un indicio de mediocridad, muy por debajo de los legítimos artistas. Podemos denominar a estos individuos los *partidarios del arte por el arte mismo*.

El *buen* aficionado no considera al teatro como un simple pasatiempo para escapar de

sus problemas personales. Exige que sea algo más que una mera evasión, y no pone límites a las concepciones o creencias del artista, sino que le permite usar cualquier material que le resulte útil para contar su historia. No pide tampoco ningún estilo particular de entretenimiento o diversión: sólo quiere que sea buen teatro, ya se trate de la actuación de un payaso, de un HAMLET, de una tragedia de Sófocles o de una comedia grotesca. Cuando entra al teatro, se entrega a él, aunque no ciegamente, pues conserva su capacidad de raciocinio y su gusto. Acepta al teatro como un artificio, como un mundo construido para él por muchas personas, que participan en un esfuerzo por comunicarle algo de la vida mediante la concepción del artista, y él, como parte del público, tratará de apreciar esos esfuerzos.



MARAVILLAS DE CERVANTES, puesta en escena de Joan Font a partir de la versión de Andrés Amorós de los entremeses de Cervantes. Cía. Nacional de Teatro Clásico. 2000.

El *buen* aficionado comprende que el teatro es una síntesis de todas las artes y que muchos individuos son responsables de la producción que está a punto de ver. No sólo piensa en el argumento, o en los actores o en el escenario, la iluminación o los trajes. Se da cuenta de que puede gustarle cierta parte de la producción y desilusionarse respecto de otra y que sería injusto condenar o elogiar al conjunto por una sola interpretación. Capta perfectamente el hecho de que el teatro puede conmoverlo de mil maneras; que lo puede sacudir, excitar, divertir, enseñar o transformar, pero que la experiencia total es bilateral, es decir, un juego en el cual también él debe intervenir.

Sabe que un elemento vital del placer que se obtiene en el teatro es lo que Shakespeare denominó "el poder imaginativo", que es una especie de semicreencia pasajera. Esta semicreencia no le exige que exclame ciegamente "Ese es el castillo de Hamlet la casa de Willy Loman", lo único que no insista en decir *no* se trata de Elsinore o del hogar de Loman.

El *mal* espectador se turba cuando ve que algunos actores que conoce desempeñan un papel contrario a sus creencias aceptadas, como en el caso de un profesor universitario que dijo al director: "Yo le rogaría que en el futuro evite usted darles un papel inconveniente a nuestros excelentes jóvenes porque cuando luego los encuentro en la calle no puedo dejar de recordar el personaje que han interpretado". Este profesor le negaba al actor el derecho que tiene todo artista de ser un actor de interpretar parlamentos escritos por otra persona.

En oposición a esta visión estrecha y totalmente injustificada, el buen aficionado concede a los artistas, al escenógrafo y a todos aquellos que intervienen en la produc-

ción la oportunidad de introducirlo o llevarlo a su mundo imaginario. Cuando todos los artistas, los técnicos y su director no logran su objetivo, a pesar de las muchas oportunidades que el aficionado les ofrece mediante su poder imaginativo, entonces éste tiene el derecho a criticarlos como artistas. Sin embargo, sería más inteligente de su parte —y le causaría un mayor placer personal— tratar de comprender *por qué* los artistas han fracasado en cuanto a sus propósitos o metas.

El buen espectador reconoce, además, sus propios prejuicios personales y trata de superarlos. Acaso no le interese un determinado actor o cierta obra o suceso teatral; sin embargo, hará un esfuerzo para juzgarlos con honestidad, concediéndole a cada artista el derecho a trabajar según su gusto.

Convendrá que el lector entienda cinco obligaciones fundamentales que resumimos a continuación, pues constituyen los requisitos *mínimos* para ser un buen aficionado al teatro. Son una repetición de los cinco primeros postulados que enumeramos bajo el subtítulo de "Obligaciones del crítico" en páginas anteriores. (Como ya lo señalamos allí, el crítico tiene, además, otras responsabilidades porque su trabajo aparecerá publicado).

OBLIGACIONES DEL ESPECTADOR

- Observar o ver cada acontecimiento dramático con un gran dosis de poder imaginativo.
- Reconocer y descartar los propios prejuicios.
- Observar y valorar el trabajo de todos los artistas que han intervenido en la producción.
- Conceder a cada artista el derecho a expresarse según sus deseos.

- Formular *siempre* las tres preguntas de Goethe:
¿qué trata de hacer el artista?
¿lo ha hecho bien?
¿merece hacerse?

Por último, insistimos en que no es posible ni tampoco deseable la unanimidad de opinión respecto de una representación teatral. En todo aquello que implica emoción no es de esperar coincidencia u objetividad. Aun partiendo del mismo conjunto de principios, dos personas tendrán opiniones totalmente diferentes acerca de la obra de un artista. Ello se debe a muchos factores algunos de los cuales son: diferentes antecedentes, formación y temperamentos emocionales, intereses personales, grados de madurez, y el hecho fundamental de que nadie puede ver u oír con los ojos o los oídos de otra persona.

Creemos firmemente que, como público, no podemos responder adecuadamente a las tres preguntas de Goethe si no hemos podido apreciar la diferencia entre sustancia, forma y técnica de cada artista teatral. Debemos tener ciertos conocimientos acerca de la forma y los principios que han sido establecidos durante muchos siglos para poder valorar el estilo y la técnica personal del artista, que le han ayudado a combinar la sustancia con la forma de su arte. Sólo entonces podremos apreciar su originalidad, talento e imaginación, elementos todos que le permiten mostrarnos algo que es peculiar de su propia actuación o trabajo teatral.

Dicha apreciación o valoración es, en el mejor de los casos, un proceso intelectual,

pues la educación es algo que acontece en el interior del individuo y depende tanto de los medios que se le proporcionan como de los que él aporta como persona; también de lo que es y de lo que hace con esos medios. Comprende o incluye: *a)* dominio de algunos principios fundamentales y del vocabulario de una esfera determinada; *b)* conocimiento sobre dónde encontrar más información sobre el asunto que le interesa; *c)* el uso de esos principios y de esa información con una mente lo suficientemente disciplinada para analizar y pensar por sí misma.

El propósito mismo de la educación es ayudar al individuo a comprender o captar sus propias potencialidades, ayudarle a descubrir qué es lo que realmente puede hacer... no como imitación, no respondiendo a una orden o mandato, no por tratarse del plan que se ha programado para él, sino porque ha adquirido una nueva visión de sí mismo y de su capacidad.

Después de todo, la única educación auténtica es aquella que queda en la forma de apreciación, gustos refinados, actitudes y disciplinas luego que todos los hechos concretos se han asimilado en su totalidad, al punto de que ya casi resulta imposible recordarlos.

Una de las diferencias que podemos establecer entre el hombre educado y el hombre culto es que el primero puede recabar, clasificar y recordar muchísimos hechos mientras que el hombre culto los utiliza aplicándolos al mundo que lo rodea. (**Para comprender el teatro actual.** México: Fondo de Cultura Económica, S. A. De C. V., 1922 [2ª. Reimpr. 1992], pp. 11-80).

Tomado de la Revista LA MÁSCARA. Publicación cuatrimestral de teatro, editada por Escenología. A.C. Director: Édgar Ceballos. 109 A, # 260, Colonia Héroes de Churubusco, Delegación Ixtalapa, 09090, México. D.F. (Páginas 58-83).