
Acerca de la investigación del fenómeno teatral*

ESVÓN GAMALIEL CALVILLO

El teatro es un arte que ocurre en vivo, siempre en tiempo presente, en el momento mismo de la representación. De una manera ineluctable, existencialmente el hoy, aquí y ahora lo condicionan.

Por la sustancia de que está hecho no puede ser pasado ni futuro: su presencia se nutre del instante. Únicamente es *un hecho que ocurre*. Casi idéntico a la vida, de la cual es un símil, se corporeiza en el espacio-tiempo de la ficción escénica sólo por un momento para después desaparecer.

Por su naturaleza efímera, el teatro, a lo largo de la historia humana, quedó invalidado para dejar un testimonio vivo de su presencia. Ya que minutos después de que cae el telón, o se hace el oscuro, ¿qué más puede existir fuera de él que asegure su paso por la vida, registre su breve existencia? Un programa de mano —si lo hubo—, algunas fotografías —desde que existen—, quizá una reseña periodística —casi siempre del evento social, pocas veces de la puesta en escena— y, en el mejor de los casos, una crítica realizada por un analista profesional, aunque esto último sea excepcional, ya que por todos los teatristas es sabido que el crítico especializado es un “avis rara” en el panorama escénico de ayer y de hoy. Pero nada más. Nada que lo explique, que nos acerque a los misterios de su naturaleza. Como todo hecho vivido, al finalizar la

función, pasa a formar parte del mundo de los recuerdos. En la memoria individual y colectiva es sólo eso: un recuerdo. Nada parecido a la pintura que pervive largo tiempo aprisionada y trascendida en el lienzo, o la escultura y la arquitectura contenidas en su realidad material. O como la música en la actualidad que puede ser, de nueva cuenta, escuchada, sin olvidar el cine y su prodigiosa capacidad lumínica de reproducirse. Pero el teatro nada, o casi nada.

Por su condición fundamental de arte efímero, el teatro generó inevitablemente en el espíritu especulativo de los estudiosos del fenómeno, un mal entendido. Al intentar hacer un estudio documental, riguroso y detallado sobre el desarrollo y la naturaleza del mismo, redujeron la complejidad del hecho en sus dimensiones y proyección, tomando una parte por el todo. Aunque esta actitud no fue deliberada, influyó consecutivamente de una manera negativa. En su afán de testificar el fenómeno por medio de sus fuentes, elaboraron una historia del teatro de manera equívoca y parcial.

Indudablemente que partieron de los documentos existentes: grabados de época, pinturas, apuntes recabados de múltiples documentos, fotos, programas de mano, reseñas periodísticas, escasísimas críticas, pero sobre todo los textos que dieron origen a las puestas en escena. Tadeusz Kowzan lo comenta así: “No obstante, al ser la

ESVÓN GAMALIEL CALVILLO. Actor, profesor-investigador y auxiliar de la Coordinación de Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la UAEM. A escrito diversos artículos sobre teatro y temas afines.

* Este texto fue elaborado como parte del proyecto de investigación: *25 años de teatro de la UAEM*, en el cual está trabajando el autor en este momento.

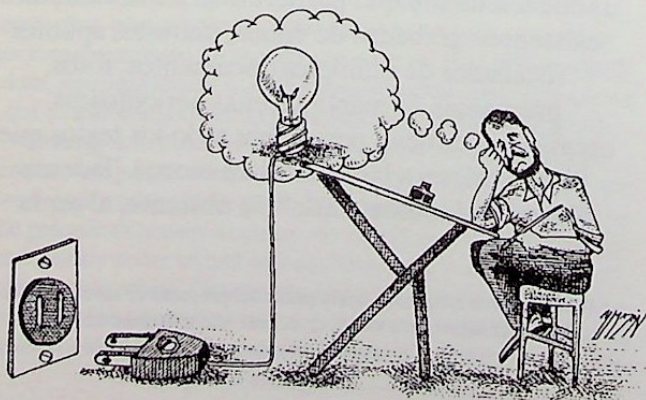
presentación teatral fugaz y poco duradera, el texto de la obra es a menudo la única forma de acceso, y por ello la única susceptible de ser analizada desde el punto de vista de la derivación temática."¹

Por causas de este hecho fundamental, las posibilidades de visión y reflexión de los estudiosos del fenómeno escénico quedaron reducidas. La mayor parte de sus especulaciones se centraron en el texto dramático; su historia, sus características, sus relaciones con el contexto político y social, la vida y creaciones de sus autores, y sólo en última instancia se llegó a escribir sobre las características de la puesta en escena. De ahí que la reflexión sobre el hecho teatral se realizara tangencialmente. Se indagaron y exaltaron las características del texto y se relegaron a su último plano las de las puestas.

Muy poco material de análisis sobre las características de los espectáculos en sí: el concepto de espacio, la iluminación, el ritmo, el tiempo; el tratamiento del vestuario, la escenografía y el maquillaje; los rasgos del reparto actoral y su nivel de formación y experiencia, el código gestual, diseño del trazo, utilización de los recursos sonoros, vocales, musicales, el tipo de proposición escénica, el sentido ideológico de la puesta, etc. Es decir, de los múltiples elementos que posibilitan la existencia de la expresión teatral.

Así, en lo que en un principio pudo felizmente haber sido la historia del teatro dramático, se le confinó a ser la historia del texto dramático. Ricard Salvat dice lo siguiente:

Las historias del teatro al uso se han planteado como una ampliación de uno de los géneros literarios que incluía las habituales historias de la literatura. Así se ha hecho historia del teatro como se han escrito historias de la novela, de la poesía, del ensayo y de otros géneros.²



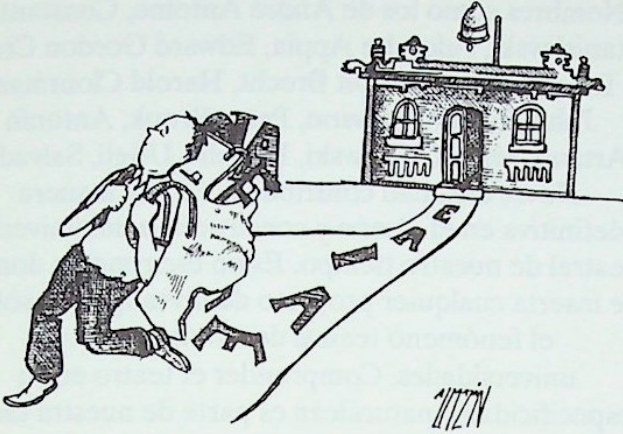
Como consecuencia, el hecho generó una serie de malos entendidos que con el paso de los años acrecentaron la confusión. Por lo menos el tema no fue abordado con seriedad hasta la mitad del presente siglo. Así se propició toda una ideología en torno al teatro. Dentro de esta visión, el foco de atención se centró en los valores del texto dramático: sus temas, estructuras, características del lenguaje, personajes, fábulas, pero nada sobre su lectura, análisis, interpretación y transposición al escenario. Mucho menos sobre los modos de resolver las puestas en escena. Erróneamente se le otorgó una desmedida importancia al acto elocutivo, al papel de la palabra dentro del espectáculo y muy poca a los otros elementos condicionantes de la acción teatral. Nada sobre las acciones físicas de los personajes, las acciones producidas por el conflicto, ya que según Howard Lawson: "El carácter esencial del drama es el conflicto social en el cual se ejerce la voluntad conciente: unas personas luchan contra otras, individuos contra grupos, grupos contra grupos, o individuos o grupos contra fuerzas sociales y naturales."³

Propiciado por el predominio de la palabra, el personaje no se le visualizó en movimiento, en acción contextualizada, sino hablando. Únicamente hablando, como si el espacio social y el tiempo histórico no existieran. Como si su condición fundamental fuera la de hablar y no la de accionarse.

En el mejor de los casos se le llegó a imaginar diciendo parlamentos en un espacio ficcional lo más cercano al acotado por el autor (en el caso de que el autor haya realizado acotaciones). Moviéndose dentro de una posible puesta en escena imaginaria, misma que, de cualquier manera, por más minuciosa que sea siempre quedará constreñida por los referentes culturales (visión del espacio ambiental de la época, del paisaje geográfico y arquitectónico del contexto de la acción) del lector. Por eso aclara Anne Ubersfeld:

El lector lee frecuentemente un texto de teatro en función de una representación imaginaria, muy importante para él, que construye con ayuda de sus recuerdos de teatro y de figuraciones plásticas (las de Grecia antigua para las tragedias de Racine; figuraciones que por otra parte se puede decir que eran fundamentalmente extrañas a Racine). Representación en general muy pobre y que toma en cuenta signos imaginarios reducidos y muy poco del texto.⁴

Como consecuencia de esta visión reductiva fue el teatro quien inevitablemente salió perdiendo. Se



redujo la medida de su complejidad, proyección y alcances. Ricard Salvat comenta al respecto:

Si se entiende el teatro simplemente como un texto, la problemática alrededor del alcance estético del arte dramático se reduce de una manera muy considerable. El texto teatral es otro género literario más, y tiene, de partida, un elemento diferencial que es usar el monólogo o su extensión progresiva en el diálogo con una o varias personas. Como afirma Raúl H. Gastagnino, 'en los manuales de estética o teoría literaria se incluye el estudio del género dramático. En ellos aparecen noticias de cómo nació, de su evolución e historia; se consideran las diversas especies dramáticas y hasta en algunos casos, se pretende establecer qué elementos integran la obra teatral. Pero todos ellos quedan sobreentendidos en el teatro como género dependiente de la estética literaria.' A la hora de valorar, pues, un texto literario se recurre a los elementos establecidos por tradición por la estética literaria y a la escala de valores que el tratadista haya podido definir en relación a los otros géneros paralelos.⁵

Esto quiere decir que, también por tradición, no sólo ha prevalecido una confusión sobre la naturaleza del teatro; sino que, además, el texto dramático mismo no ha sido estudiado y evaluado con justeza, de acuerdo con una auténtica teoría de los géneros y estilos dramáticos. En la literatura, el texto es en sí mismo un todo conformado por cada una de sus partes. En el teatro no, ya que en la puesta en escena el texto queda relegado al plano de los contenidos. El teatro es sobre todo acción física, escénica, dramática o como quiera llamársele. En el drama teatral, la palabra desempeña un papel importante en la medida que depende de la acción y por ella resulta condicionada.

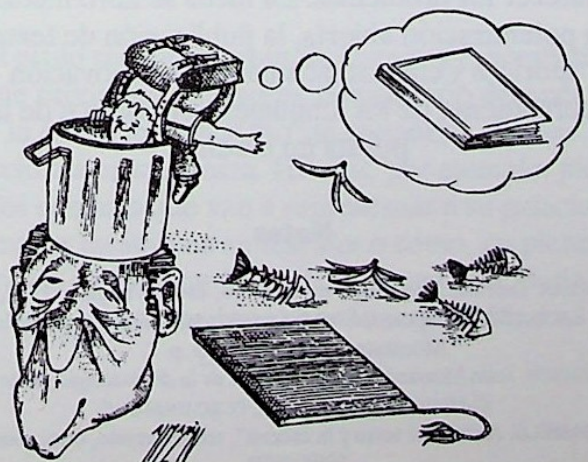
Queremos decir que esas réplicas, para no ser meras declamaciones deberán emerger como el resultado verbal necesario de la existencia previa de ciertos conflictos o relaciones materiales entre los personajes. Es porque Romeo y Julieta se aman que surgen las palabras.⁶

Así como el texto literario funciona como un todo autónomo regido por sus propias leyes, también el

espectáculo teatral posee su carta de independencia y soberanía como arte. La literatura encuentra su trascendencia en sus posibles lectores, el teatro en los espectadores que lo presencian en vivo. Entre la literatura y el teatro media la lectura e interpretación del director y su propuesta escénica, que es interpretada por los actores y realizada por sus colaboradores. Por eso en el teatro no se puede considerar al texto como un absoluto:

Es imposible considerar al texto como un absoluto cuyo sentido ya estuviera allí por adelantado, inmutable, eterno, y que, por ello mismo, sería el ideal al que debiera uno aproximarse lo más posible. P. Larthomas (autor de un importante trabajo sobre el lenguaje teatral) decía en el curso de un coloquio sobre Musset, que la representación más fiel que él conoció fue la de *Don Juan* de Molière por Jouvet; representación muy notable pero de la cual hay que constatar que: a) el marco había sido modificado: de la Sicilia prevista por las didascalías, la escena había sido transportada a España y todas las costumbres y accesorios eran españoles; b) que los incidentes sobrenaturales del último acto habían sido no sólo multiplicados sino que también llevaban la marca, seguramente extraña a Molière, de un barroco macabro típicamente español: ataúdes vomitando esqueletos, etc. Por lo tanto, Jouvet haciendo esto no excedía los deberes ni los poderes del director: un comentarista atado a la fidelidad del texto había podido aceptar estas novedades fundamentales sin parecer haberlas notado, lo cual remite a su lugar (relativa) la noción de fidelidad al texto.⁷

Indudablemente que dicha visión exaltadora del papel absolutista del texto, es productro equívoco del proceso de desarrollo del teatro. Ya desde el siglo XIX, el director escénico André Antoine (según los historiadores con él aparece el concepto de dirección escénica tal y como hoy se le conoce) con su labor transformadora y revolucionaria fincó las bases del campo de la experimentación teatral, al investigar las posibilidades expresivas de los medios escénicos, y afirmar la autonomía de la puesta en escena en lo que se refiere al texto.



"Busca desesperadamente la homogeneidad de los diferentes elementos de que se compone el espectáculo total y, por primera vez, tiene en cuenta un aspecto absolutamente olvidado como es la figuración. Utiliza la luminotecnia, desprecia los telones pintados de las decoraciones tradicionales y busca un decorado realista en donde puedan hacer jugar los diversos planos y los volúmenes. También manda apagar las luces de la sala durante la representación, y exige que los actores no elijan, ellos mismos, el vestuario que han de llevar en el escenario."⁸

Bajo el concepto de que el teatro es y debe ser la representación literal del texto dramático (por decimonónica que sea esta confusión, sigue siendo una idea dominante en la actualidad) incluyendo, por supuesto, el respeto fiel a las acotaciones, se creo una práctica escénica distorsionada que indudablemente afectó también al campo de la investigación.

Al director escénico se le otorgó la función de "ilustrador" del texto, lo mismo a los escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, a quienes, en el mejor de los casos, se les catalogó de "decoradores"; al actor se le redujo a ser "recitador" o "decidor" de las frases dramáticas, en detrimento de sus otras posibilidades expresivas.

Al dogmatizar los principios y lineamientos del teatro se le coaccionó, se le impuso un freno. Al violentar su autonomía como arte se lesionó su auténtica naturaleza. Con ello perdió su primordial sentido: ser creación original, imagen viviente del conflicto humano, espejo de la crítica social, acto de reafirmación cultural, de integración vital, comunicativa, libertaria entre los ciudadanos, pero sobre todo invención cargada de belleza y profundidad indagadora del destino humano.

Por esas razones, no han sido poco los esfuerzos de los mejores realizadores y teóricos del teatro —a lo largo de los siglos XIX y XX—, en su afán por esclarecer los problemas. La lucha se libró mediante la polemización abierta, la publicación de textos teóricos y críticos, además de la renovación permanente de los lenguajes y conceptos de la puesta en escena.

Notas

¹ KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Taurus, España, 1992, p. 77.

² SALVAT, Ricard Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Montesinos, España, 1983, p. 7.

³ LAWSON, John Howard, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, material didáctico de uso interno, CUEC-UNAM, s/f.

⁴ UBERSFELD, Anne, "El texto y la escena", en *Repertorio*, UAO, marzo de 1994, p. 21.

Nombres como los de André Antoine, Constantín Stanislavski, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Louis Jouvet, Bertolt Brecht, Harold Clourman, John Howard Lawson, Peter Brook, Antonín Artaud, Jerzy Grotowski, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, etc., han contribuido de una manera definitiva en el diseño y construcción del universo teatral de nuestro tiempo. Es en ese renglón donde se inserta cualquier proyecto de investigación sobre el fenómeno teatral dentro de nuestras universidades. Comprender el teatro en su especificidad y naturaleza es parte de nuestra tarea como universitarios. Realizar su registro como fenómeno espectacular.

A partir del auge de las facultades de Ciencias Teatrales centro-europeas y de los medios de comunicación de masas, y así mismo, de los adelantos que han comportado ciertas conquistas técnicas como el video, cada vez se tiende a escribir más la historia del teatro desde su perspectiva puramente espectacular y no desde los textos teatrales.⁹

Nuestros caminos podrían ser los siguientes:

- 1) Hacer un seguimiento crítico del proceso de desarrollo del teatro en nuestras universidades, desde su génesis como movimiento estable, hasta la actualidad: verificar los modos de producción y organización interna de los diversos grupos y compañías, inventariar los nombres de sus realizadores (directores, actores, escenógrafos, dramaturgos, etcétera).
- 2) Describir técnicas y modos de trabajo, tipo de dramaturgia elegida, formas de resolver la proposición escénica, métodos de análisis de los textos, sentido ideológico de los espectáculos.
- 3) Establecer sus logros y problemáticas de desarrollo específico en cada una de las puestas y diferentes etapas evolutivas.
- 4) También establecer los nexos y condiciones de mutua influencia con el medio social y tiempo histórico específico en el que cada uno de los espectáculos fueron creados, para evaluar el impacto e importancia del teatro, a través de los tiempos, en el seno de la realidad •

⁵ SALVAT, Ricard, *ob. cit.*, p. 8.

⁶ SERRANO, Raúl, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, Asbe, 1994, p. 118.

⁷ UBERSFELD, Anne, *ob. cit.*, p. 21.

⁸ SALVAT, Ricard, *Historia del teatro moderno. I. Los inicios de la nueva objetividad*, Península, Barcelona, 1981, p. 126.

⁹ SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo*, *ob. cit.*, p. 7.