

APROXIMACIONES A LA CRÍTICA TEATRAL¹

*Gloria María Martínez**

A pesar de la comprensión, en el nivel teórico, de la relación texto-escena, el discurso de la crítica teatral tiende a obstaculizar el lado textual, confiéndole, incluso a la escena, la presunta «bondad» de haber sabido captar lo que quiso decir Shakespeare, Molière, García Lorca...y así. Los logros o no de la puesta en escena suelen descansar, entonces, en su presunta «fidelidad» a un texto de partida, de modo que la «literalidad», se convierte en «norma» para el ejercicio de la crítica de un objeto de estudio que deviene dependiente, instancia subordinada y no autónomo producto artístico, poseedor de sus especificidades, sus lenguajes propios, susceptible de ser sometido a un análisis cuyos métodos nada tienen que ver con los literarios. De ahí que, en ocasiones (no muy infrecuentes, por cierto) la valoración de las puestas en escena, los análisis que intentan captar el estado del teatro en una época, en una circunstancia determinada, no contribuyan –supuesta función, o al menos una de ellas, de la teoría– a impulsar la práctica, a orientarla a partir del estado alcanzado por la práctica misma en un momento dado. Esto, por supuesto, para nada contribuye al desarrollo del teatro, ni a propiciar y desa-

rollar exigencias de orden estético en el público, a quien se le sigue confirmando que tal obra es buena porque es de Shakespeare, o de Molière o de Beckett, (a quienes nadie cuestiona su genialidad dramática), pero no se le sugiere u orienta la necesidad de explicarse por qué aun siendo de Beckett se aburrió y el hecho de que no basta el soporte textual de la puesta en escena para garantizar ESO que se produce entre unos que hacen y hablan y otros que miran y escuchan. Y esto sucederá mientras se continúe hablando de la puesta en escena a partir del texto; mientras se «cuente» la fábula a partir del análisis textual y no de las selecciones dramáticas que ha hecho el director y el colectivo creador en su conjunto; mientras se obvie el paso del texto a la escena, la concreción, la materialización en un aquí y ahora de espacios, objetos, movimientos, gestos, mímica, voz (con todas sus inapreciables connotaciones), luces, vestuarios, maquillajes, sonidos...aún más. Cómo la ESCENA construye la fábula a partir de todos estos y aún más recursos, cómo privilegia uno u otro de los conflictos, cómo «compone» qué sistemas erige la puesta en articulantes y qué en articulados. Parecería, entonces, que

* Investigadora

a priori se parte de la comprobación del texto como sistema articulante y que el resto «adorna», «ilustra» para la vista y el oído lo que ya se espera comprender o reconocer, es decir, el texto. Tanto es así que, incluso, en algunas escuelas universitarias y academias de teatro, los planes de estudio de actuación están concebidos sobre la base de una teoría del arte que absolutiza el texto. Pienso, por ejemplo, en distribuciones curriculares que suponen tal semestre para realismo, tal para Artaud... Lo lamentable es justamente la «camisa de fuerza» a la que se ven constreñidos los jóvenes actores, sometidos, en ocasiones, a aquello que en vez de desarrollar, limita sus talentos artísticos, sus vocaciones o los confunde al punto de lastrar sus propias prácticas e inquietudes artísticas, al creer que hay una «manera» para proferir en escena los textos de tal época, género, estilo, autor..., que hay una «manera» de moverse, de gesticular, de interactuar con el resto de los lenguajes escénicos, en dependencia siempre del texto de partida. Las voces resultan, entonces, «préstamos» que hacen los actores para que en la escena se escuchen los textos de tal autor, para «actuar» lo trágico, lo cómico, lo patético, lo poético...del texto de origen. Como si hubiera un estereotipo para cada una de esas categorías estéticas, por no insistir en lo que concierne a «actuar» el amor, o la ternura, el odio, la indiferencia, el olvido, la preocupación...qué sé yo. Por oposición, enfrentamiento a estos principios, puede ocurrir, incluso, que jóvenes creadores intenten buscar una «ruptura», creyéndose que instauran la imagen, el gesto, el movimiento en la escena, intentos de plasmación de una bella imagen...y ya; acciones físicas que en sí mismas no constituyen acciones teatrales, o imágenes que no «progresan» en el sentido teatral, más emparentadas con la fotografía que con el teatro.

Resulta una especie de «lugar común» insistir en el hecho de que el teatro es un lugar en que «pasa algo», y que para que «pase algo» en los espectadores tiene que estar «pasando algo» en los actores en la escena; y hacia ese «pasar» debería enfocar la crítica teatral su discurso, asentado, además, en una teoría y en una historia del teatro y con los auxilios de otras disciplinas como la sociología, la socio-crítica, la antropología, la semiótica o la etnoescenología, por citar algunos ejemplos.

Si me refiero a la crítica, al discurso crítico sobre el teatro, es justamente por la función social que esta ha de cumplir en relación con la puesta en escena y, también por la función de «impulsora», o suerte de «Pepe Grillo» que ha de asumir en relación con la práctica escénica. Se constata ausencia o débil punto de vista teatrológico ante la puesta en escena objeto de crítica. En ocasiones, el crítico reproduce las palabras del director o del dramaturgo en sus fundamentaciones, objetivos y métodos de creación como propias incluso, como si al margen de estas, la puesta en escena, ya autónoma, no se rigiera ante los espectadores, por otras vías y vericuetos en su recepción que escapan a lo previsto y que el crítico ha de tener en cuenta.

Percibo y detecto prejuicios que lastran la mirada crítica y que parten del hecho de considerar que tal obra es buena porque es de tal director o dramaturgo que ya hizo tal obra que fue buena o viceversa ¿Y qué del espectador? ¿Quién da cuenta no a nivel exclusivamente sociológico (por cierto de jóvenes, de empleados públicos, de estudiantes, de profesionales, de amas de casa, retirados, etcétera), sino de los procesos de recepción que tienen lugar en espacios no cuantificables del ser? Y aunque mi apretada síntesis tenga como objeto el discurso de la crítica teatral, no dejo de cuestionarme, ¿por qué las universidades, academias y escuelas de teatro no incluyen en su proceso formativo a los posibles críticos de teatro? ¿Por qué renuncian, ya que forman a gente que «hace teatro», a formar a los que puedan «hablar del teatro» desde el conocimiento del teatro? ¿Por qué no preparar no solamente actores sino también dramaturgos, historiadores, investigadores y críticos del teatro susceptibles de ejercer sus discursos desde el conocimiento del teatro mismo? ¿No serían los que han estado insertados en procesos de creación teatral aquellos que mejor le hablen a los potenciales espectadores, les comuniquen de ese extraño viaje con destino —o no— al alma, al espíritu humano?

Notas

1. Tomado de **Teatrae**. Universidad Finis Terrae. Revista de la Escuela de Teatro. Año 1, Nº 1, Verano-otoño, 2000.