



Abril 2009

## EL TEATRO: OBRA LITERARIA Y ESPECTÁCULO

José Mario Horcas Villarreal

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

**Horcas Villarreal, J.M.:** *El Teatro: Obra Literaria y Espectáculo*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, abril 2009. [www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv.htm)

---

El concepto de teatro plantea un tema bastante complejo, basado, primeramente, en el significado polisémico del término.

Por teatro podemos entender: edificio en el que tienen lugar diversos eventos, espectáculo en el que unos actores representan una obra o un género literario.

Muchos son los estudios y estudiosos que toman la dimensión tripartita del concepto en términos unilaterales, realizando un análisis sesgado o parcial del mismo.

Como **Género Literario** ya fue abordado en la Antigüedad por Platón, Aristóteles y, en tiempos más recientes, por Ortega y Gasset, Lorca o Ruiz Ramón.

Desde Aristóteles a la actualidad, el concepto y todo lo que arrastra con él ha evolucionado tanto en contenido, como forma y estética arquitectónica ( ha pasado por edificios en forma circular, en forma de u y de t ).

Como forma de Comunicación se aloja bajo una doble perspectiva:

- Autor/ Obra / Lector.
- Director / Representación / Espectador ( Actor: transfiguración ).

Hasta 1928, fecha en la que ha lugar el Congreso de La Haya, el papel preponderante era el del emisor, persona que escribe la obra o, caso de ser representada, actor que se “coloca” ante el público.

A partir de esa fecha, aunque anteriormente también se tuviese en cuenta, en menor medida, eso sí, el emisor aparece unido al Receptor, cobrando tanta importancia como aquel y se presta especial atención a la **catarsis**.

Sobre la catarsis, ya se pronunció Lorca, al afirmar que se debe dejar entrar al ciudadano de a pie al teatro, que es ante éste ante quien se ha de representar porque es quien debe **empatizar** con el personaje de la escena, porque, en palabras suyas, el teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Esta forma de concebir el teatro en su época ( período anterior a la Guerra Civil ), le costó no ser llevado a representar ante el gran público, al burgués que acude al teatro para ver representado lo trivial y la superficialidad de una época en la que se salvan los autores que, como Lorca, no siguen los dictados comerciales, alojándose bajo la etiqueta de teatro soterrado, abogado a la lectura y a no representación.

En esta línea, aunque cronológicamente anterior, se aloja Ramón María del Valle-Inclán, quien en 1920, en una entrevista para el Periódico El Sol, afirmó que el teatro es una forma de vida, que es la vida misma; destacando tres formas de hacer teatro y de ver el mundo correspondiente, pero en versión más actualizada y moderna, a las tres formas tradicionales teatrales mencionada ya en la Poética de Aristóteles:

- ✓ De rodillas
- ✓ De pie
- ✓ Levantado

La primera forma es aquella que, tradicionalmente, se corresponde con la forma de la tragedia. El autor escribe de “rodillas” cuando la calidad humana de sus personajes es muy superior, sublime, excepcional. Nos referimos a héroes cuyo destino está a manos de los caprichosos dioses y que, en la obra, como en la vida, sufren una tragedia tras otra.

La segunda forma es aquella en la que el autor se pone al mismo nivel que sus personajes, es decir, escribe “de pie” y el tratamiento hacia sus personajes es igualitario, lo que les pasa a ellos también me puede pasar a mí. Es la forma más cercana que identifica el teatro a la vida. Los personajes son, al igual que los temas, corrientes ( tradicionalmente sería el drama) .

Aquí es donde el autor empatiza con sus personajes y puede sufrir catarsis, condición básica para que, según los clásicos, se produzca el auténtico teatro.

La tercera forma se produce cuando el autor es Dios, el Creador de sus personajes y los ve desde abajo. La calidad humana de éste es superior a la de sus personajes y el autor los crea para burlarse de ellos, es lo que el autor denomina esperpento y lo que Aristóteles y las concepciones tradicionales denominaron comedia.

Desde el punto de vista escénico, la catarsis como sentimiento, no tiene que comenzar en la obra y acabar en ella, pero así lo entendieron los autores y, queda marcada gráficamente, durante el siglo XVIII, momento en el que, por vez primera, se incorpora el telón a la representación como separación entre espectadores y actores. Se abre el telón y comienza la obra y la posibilidad de catarsis, se cierra el telón, acaba la obra y el público se marcha a casa.

Actualmente hay quien considera que el telón marca una separación que debe ser eliminada, de ahí que muchos representes sin emplearlo.

Por otro lado, pero en este sentido, teatro = vida, teatro prolongación de sentimientos y pensamientos reales, de un tiempo a esta parte se ha recuperado la idea de involucrar al público en la obra mediante su participación como sujeto activo del mismo, así se difuminan las fronteras arquitectónicas que, para muchos, no debieran existir. El escenario, de esta forma lo es todo, a pesar de que el edificio como tal haya evolucionado en forma de T, como expusimos arriba y se tienda a la separación entre espectador y espectáculo.

**Pragmáticamente**, es un proceso semiótico en el que los signos verbales entran en concurrencia con signos de otro tipo, es decir, con los códigos kinésicos, proxémicos y paralingüísticos, que intervienen de forma activa en el diálogo.

Puesto que es un intercambio de varios sujetos, es una actividad que requiere una dimensión social que se regula mediante normas, como todas las actividades sociales organizadas por turnos. El uso teatral del diálogo está regulado por las leyes pragmáticas en forma de normas aceptadas por la cortesía e impuestas por la naturaleza del diálogo.

Para que se dé un diálogo es necesaria la concurrencia de varios sujetos, la fragmentación del discurso, la existencia de un tema común y de una unidad de fin, la alternancia de las intervenciones en unos turnos más o menos flexibles y la igualdad de los interlocutores para intervenir.

Tres son los factores que integran el teatro mediante ese diálogo, forma discursiva en la que se asienta: el público, el actor y el autor teatral.

Si uno de estos tres factores es más débil que los demás, se produce un desequilibrio que amenaza seriamente la labor artística del teatro. De ahí proviene, en realidad, toda crisis teatral: de la deficiencia o ausencia de uno de esos tres factores.

Del público nació el teatro. Del pueblo, reunido para celebrar sus ritos religiosos, salvaje y lleno de un estático arrebató, se destacó uno, el que bailaba en honor del dios o —como en el caso del teatro griego— el que cantaba algún himno en honor de Dioniso.

El público, tanto en aquellos remotos tiempos como en la actualidad, sigue siendo una multitud que se reúne para determinado fin, para un propósito común: antes, para adorar a su dios, festejarlo, alabarlo, implorar su benevolencia; hoy, para gozar de un espectáculo artístico determinado. En ambos casos, la multitud deja de ser simplemente un grupo de gente para fundirse en un alma colectiva con todas sus inherentes características: desaparición del individuo como tal, notable aumento de las emociones y sensible disminución de la inteligencia individual, o —como ha dicho Somerset Maugham— el público se encuentra a un nivel de civilización más bajo que los individuos que lo constituyen.

Este mismo fenómeno observamos todos los días en los mítines o en las asambleas de carácter político, en donde tanto las personas cultas como las incultas pierden igualmente su capacidad crítica, siempre que el orador sepa cautivar a su auditorio o — en el caso del teatro— que la representación logre ilusionar al público.

La misma circunstancia se produce en las representaciones de farsas y zarzuelas, donde el público se ríe de buena gana de malos y gastados chistes, así como tampoco nota las equivocaciones en que incurren los actores mientras éstos no se corrigen.

Cuando a una representación asiste poco público o un público difícil y frío, como ocurre en los estrenos, y no se logra formar un alma colectiva, el actor lo experimenta en seguida, y no es capaz de desarrollar el mismo trabajo artístico que cuando se enfrenta con un público que «responde». Diderot incurre, por lo tanto, en un error al exigir que en la fantasía del actor debe existir siempre la «cuarta pared», es decir, que debe ignorar la presencia del público. Para comprobar lo dicho basta comparar la reacción del público que asiste a una premiere cinematográfica con la del que presencia un estreno teatral.

¿En qué consiste el goce estético del público? ¿Podemos experimentarlo si sabemos que lo que se desarrolla delante de nuestros ojos es la realidad? Captamos emocionalmente un mundo de ficción, estéticamente válido. Vemos en las tablas una imagen de la vida, pero no la vida misma. De otra suerte, el teatro no tendría ninguna importancia estética,

no sería arte. De ahí que escenas de cruel realismo, como las de los horrores de la guerra, por ejemplo —que nos muestran los noticiarios cinematográficos—, no pueden causar al espectador más impresión que la de horror y hasta un malestar psíquico y físico. Sin la intervención del arte son escenas demasiado brutales, terribles, donde la lente de la cámara sustituye la conciencia del artista, única que puede dar la necesaria interpretación al horror.

Según la Teoría de la ilusión, de Konrad von Lange, el goce estético que experimenta el espectador consiste en una continua curva: ilusión-desilusión-engaño-desengaño.

Hay elementos propicios a la ilusión (reales), y elementos no propicios (artificiales). Desde luego, en un espectador dominarán, de acuerdo con su temperamento, los elementos de ilusión; en otro, los de desilusión; pero de ninguna manera puede ser finalidad estética del teatro una proyección sentimental total. Porque «el mundo ficticio tiene solamente la importancia de provocar el funcionamiento del alma», y «por mucho que un suceso escénico nos impresione como real, jamás perderemos la conciencia de la ilusión». O como lo formuló san Agustín en sólo dos palabras: el espectador «goza llorando».

Estas ideas fueron y objeto de preocupación de los autores contemporáneos del teatro clásico griego. Así, Gorgias decía de la tragedia: «Es un engaño, en donde el que engaña parece más justo que el que no engaña, y el engañado, más sabio que el no engañado».

Sin embargo, podemos observar una franca disminución en la capacidad de ilusión del público. En el siglo de oro bastaban ocho versos de Lope para crear en el espectador de *La discreta enamorada* toda la sensación del prado de San Jerónimo, de noche, con toda su fragancia, su frescura, sus encantos; y con la misma facilidad logra Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*.

Hoy necesitamos de todos los recursos técnicos: decorados, foro giratorio, carros, iluminación, vestuario, para lograr un efecto en nuestro público, quizá menor que en tiempos de Lope, que sólo disponía de sus versos, los actores y una tarima.

La participación activa del público en el espectáculo ha declinado lamentablemente; la imaginación se ha vuelto forzosamente más débil, más pobre. El teatro realista había ya contribuido grandemente a esa evolución inevitable, aunque en mucho menor proporción que el cine o la televisión que libera al público de todo esfuerzo mental.

La cámara guía la atención del espectador, mostrándole sólo aquello en que debe fijarse. La participación del público es completamente pasiva. En consecuencia, un público así viciado encuentra forzosamente fatigosa una representación teatral, por buena que sea, porque no está, ya capacitado para tomar parte activa en ella. Ya vemos aquí en qué consiste el desequilibrio teatral: ante todo, en la falta de un público capaz de gozar de una representación escénica.

Tanto el teatro épico como el de la crueldad y del absurdo han tratado de sacar al público de su letargo al envolverlo en la acción misma, al hacerlo participar en forma activa del espectáculo. Aquí es donde el teatro rompe definitivamente los moldes convencionales como veremos más adelante.

Según hemos visto, del público primitivo salió el primer actor, que improvisó, ante su auditorio, lo que se proponía decir. Aunque el teatro improvisado ha seguido subsistiendo en múltiples formas —ya se llame Mimus, Commedia dell'Arte, ya Stegreifspiel o Sketch de nuestras «carpas» actuales, más que escrito, improvisado por comediantes geniales—, el actor moderno, seguro de sus medios de expresión, no puede desligarse ya de la labor del dramaturgo que le suministra la base para su trabajo artístico. Aunque el teatro —por lo menos a juzgar por la evolución que ha tomado en los últimos años— parece haberse valido frecuentemente más de pretextos que de textos literarios, el teatro cuyos aspectos nos interesa desarrollar no comienza sino hasta los primeros grandes dramaturgos: Esquilo, Sófocles, Eurípides. La finalidad del teatro es, pues, la escenificación del drama.

Se trata, pues, de dos fases de producción o creación:

- 1) La obra creada por el dramaturgo.

2) La interpretación escénica creada (no reproducida) por el conjunto de actores.

Eso exige una subordinación del teatro al drama. Si existe perfección y armonía, tanto en la pieza como en su escenificación, se ha logrado una obra de arte. Tanto el drama como su interpretación dependen uno del otro y tienen valor por sí solos. Por eso, tampoco puede existir ninguna reproducción fiel, objetiva, de una obra teatral; ni tendría interés, ni siquiera como ideal.

### **Bibliografía:**

ACCIONES Y REACCIONES EN ESCENA. LA PALABRA ENCARNADA, en Assaig de Teatre. Revista de L'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, núm. 36

- Tipo de publicación: Historia y teoría del teatro
- Autor/es: MIRZA, R.
- Editorial: REVISTA DE L'ASSOCIACIÓ D'INVESTIGACIÓ I EXPERIMENTACIÓ TEATRAL

---

AMERICAN THEATRE IN CONTEXT: 1945-PRESENT, en D.B. Wilmeth y C. Bigsby: The Cambridge History of American Theatre. Volume Three: Post-World War II to the 1990s

- Tipo de publicación: Historia y teoría del teatro
- Autor/es: ARONSON, A.
- Editorial: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS (Cambridge)

---

ANIMACIÓN TEATRAL. TEORÍA, METODOLOGÍA Y PRÁCTICA

- Tipo de publicación: Historia y teoría del teatro
- Autor/es: VENTOSA, V.J.
- Editorial: POPULAR (MADRID)

---

ANIMACIÓN TEATRAL. TEORÍAS, EXPERIENCIAS, MATERIAIS

- Tipo de publicación: Historia y teoría del teatro
- Autor/es: VIEITES, M.F.
- Editorial: CONSELLO DA CULTURA GALEGA (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

---

ANIMATION ET THEATRE

- Tipo de publicación: Historia y teoría del teatro
  - Autor/es: MARTINOW-REMICHE, A.
  - Editorial: CCC (CE) (ESTRASBURGO)
-