

Una provocadora reflexión sobre el teatro

Marta Magdalena Ferreyra¹

Emilio de Miguel Martínez, *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013, 255 páginas.²

El teatro es poesía que sale del libro para hacerse humana.

Federico García Lorca

El extenso estudio de Emilio de Miguel Martínez se divide en dos partes “muy diferenciadas”. La primera aborda reflexiones generales sobre la “naturaleza paradójica” del teatro, en su carácter doble como texto y como espectáculo. Éste es el punto de partida de un entusiasta itinerario que busca integrar al lector al desafío de la reflexión. Por una parte, el teatro como texto destinado a ser visto y, por otra, el teatro como espectáculo en su “obstinada vocación de ser leído” componen dos de la rutas que elige el autor para transitar diferentes momentos históricos. La segunda parte

examina cuestiones de índole técnicas (por ejemplo: la función del teléfono) en la construcción de la pieza teatral. Desde la presentación de su trabajo, procura dejar en claro la intencionalidad de su travesía: “Yo he querido con el presente esfuerzo colaborar directamente con el espectador, contribuir a prepararle, a ponerle en forma, convencido (...) de la radical importancia de su papel” (5), sin que ello se convierta en un “manual” o “recetario”. La intención de activar la actitud reflexiva se organiza desde el examen de citas que sirven como “un surtido de provocaciones”; de este modo, críticos contemporáneos dialogan con autores áureos en un ágil proceso de análisis que construye la dinámica dialógica del libro.

La primera parte plantea, ya desde su título, la estrategia con la que se proyecta el estudio, es decir, el desafío al lector: “Provocaciones para la reflexión sobre el teatro: texto que se ve, espectáculo que se lee”. El primero de los cuatro capítulos que abren el libro, “El teatro, género literario o espectáculo”, comienza aseverando la complejidad del género y el debate abierto sobre su condición. El dilema es un terreno fructífero para la polémica y ese vasto campo le posibilita al autor tejer la diversidad de voces que vertebran su propia argumentación. Así, Jerzy Grotovsky dialoga con Tadeusz Kowzan, Adolfo Marsillach, María del Carmen Bobes, entre otros, acompañados por comentarios periodísticos de críticos especializados. La concepción dicotómica del género le permite al autor plantear la polaridad de las perspectivas y poner en juego la voz de críticos y dramaturgos

¹ Magíster en Letras. Es integrante de la cátedra de Literatura Española Siglo de Oro en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Mail de contacto: martamagdalenaferreyra@gmail.com

² El autor pertenece a la Universidad de Salamanca. Este libro se realizó en el marco del proyecto de investigación “Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca”.

para actualizar y vigorizar el sesgo polémico de su estudio. De este modo, los defensores del *teatro como espectáculo* (entre lo que se nombran a Francisco Arellano,³ el dramaturgo Elmer Rice, Carlos París, Marsillach, Ortega y Gasset), confrontan con quienes conciben el *teatro como texto*. Estos últimos, defensores del carácter literario del género, sustentan su postura en la *inmutabilidad* del texto escrito. Lope de Vega se constituye en el ejemplo concreto de este segundo grupo: la exaltación de la materia verbal y la suficiencia del texto teatral por encima de la puesta escénica. El autor articula un pugilato de citas que vuelve dinámica la lectura; él, en su rol de moderador, conduce las posturas radicalizadas a un encuentro conciliador que obra como conclusión del capítulo: “(...) abogo por la nada revolucionaria actitud de sostener que texto y representación son los dos integrantes de un mismo y unitario producto, dos momentos necesariamente sucesivos de esa realidad última que llamamos teatro” (27).

El segundo capítulo, “Los creadores del teatro”, trabaja en un área no menos problemática que la anterior y es justamente ese espacio el que elige de Miguel Martínez para montar la escena. El autor y el director corporizan al texto y al espectáculo, respectivamente; materializan el binomio que motiva la “esencia híbrida del teatro”. Aquí se inserta una cuestión también polémica: el concepto de autoría que parece ampliarse, contener al director de la obra y al actor como *cocreadores*.⁴ El público, por otra

parte, se presenta como *público de teatro* y como *público lector*, dos figuras diferenciadas a partir de las dicotomías enunciadas desde el inicio del trabajo; pero, en este caso, se destaca el rol del espectador, la función del público como copartícipe activo en la creación de la obra, una de las líneas fundamentales del libro. La dinámica de la argumentación del autor juega siempre en una misma táctica: provocación y confrontación para llegar a una conclusión conciliadora, una suerte de procedimiento dialéctico que procura superar conflictos. Así, el público lector no queda opacado bajo la figura del público de teatro, sino que se exalta la lectura como aquella actividad que penetra en los pliegues del texto y vivifica el carácter “esencialmente plurimedial” del teatro (73). Para fortalecer esta idea cita autores que piensan la obra de teatro para ser leída, como Valle Inclán, por ejemplo.⁵

El tercer capítulo, “El teatro y su modo de reflejar la realidad”, focaliza, fundamentalmente, la representación y la piensa como acto irrepetible.⁶ La cuestión de *cómo refleja el teatro la realidad* recorre el mismo camino que los planteos

autores-autores, que es paradójicamente lo más difícil, ya que el autor es lo más lejano al momento en que ocurre el teatro. (...) Lo sensato sería la proliferación de equipos de trabajo donde no se sepa, no se reconozca quién es quién. El anonimato a favor de la obra” (37).

⁵ Señala de Miguel Martínez: “(...) Valle Inclán (...) es, a no dudarlo, encarnación práctica de la doble virtualidad del gran teatro: origina los espectadores teatrales más audaces y complejos y, al tiempo, proporciona los más depurados placeres de lectura teatral” (75).

⁶ Esta idea de lo irrepetible y único, que es medular en el capítulo, se sustenta en citas de autoridad tales como la de Kurt Spang: “No hay dos representaciones idénticas de la misma obra; nunca el público será igual, ni la reacción de los actores. Las posibilidades de variación son teóricamente infinitas” (81).

³ El autor cita la siguiente afirmación de Arellano: “El teatro es espectáculo y no literatura, y un buen texto es solo el punto de partida” (18).

⁴ El autor cita al autor y director escénico Rodrigo García: “El concepto de autoría debe ampliarse. Necesitamos actores-autores, directores-autores. Y

previos: las diferentes perspectivas críticas aportan una diversidad de criterios que permiten al autor disparar la polémica y crear un discurso que apela a la pluralidad. De este modo es como organiza el debate de las siguientes problemáticas del capítulo: *realismo y verosimilitud, tiempo y lenguaje*. El lector relaciona estos aspectos con las reflexiones aristotélicas y los consejos horacianos e, indudablemente, su vigencia parece exhibirse en la palabra de los distintos críticos y abrir el cauce a la controversia que aviva la presencia de la preceptiva clásica. Pero la reflexión procura no perder de vista el *rol del espectador*; el público, ubicado según las coordenadas históricas, pacta un acuerdo de verosimilitud. La relación ficción-realidad durante el acto teatral también involucra el análisis de las técnicas escénicas, de la supremacía de lo sensorial: “(...) el gran valor informativo que aportan el decorado, el vestuario, ciertos sonidos y efectos especiales, la iluminación...” (101). *El tiempo y el lenguaje* se caracterizan desde la especificidad del género y la presencia aristotélica se convierte en un hito que es punto de flexión para observar el teatro en la mutación histórica. De este modo, ingresan opiniones de hombres de teatro (Alonso Santos, Alfonso Sastre, Eduardo Vasco, entre otros) puestos en diálogo con gente del cine (como Fernando León de Aranao) o con autores de la talla de Pérez Galdós. El entramado de voces mixtura posturas heterogéneas, lo que vuelve fluida la lectura e invita al lector a intervenir en la discusión. La relación *teatro y cine* provee una nueva línea de conflictos, esta vez vinculada necesariamente al mundo contemporáneo de los medios masivos de comunicación. Una relación que el autor ve con cierta preocupación, si bien se citan ejemplos en

los que el teatro se nutre del cine, éste último amenaza con devorar al primero. Sin embargo, en la disputa por el espectador la televisión (y el dvd) parece estar ganando terreno sobre ambos.

El último capítulo de esta primera parte, convengamos que muy nutritiva en la revitalización del debate sobre el género, está dedicada a un escritor y pensador que para el autor es un “profesional de la provocación” (116). Así, estas “Provocaciones con Unamuno” abren un nuevo espacio para el debate donde vuelven a instalarse cuestiones ya examinadas, pero esta vez, desde la perspectiva unamuniana; la relación compleja entre texto y espectáculo, por ejemplo, entra en el escarpado terreno de las paradojas.⁷ Y es ese punto de conflicto que elige de Miguel Martínez para pensar la relación de Unamuno con el teatro y para continuar ahondando en la construcción de los roles del público y del actor. Las voces de los críticos participan de un entramado donde la valoración y el análisis se combinan para explorar la mirada inconformista de Unamuno y confrontarla con la época actual. El autor hace constante hincapié en la acción tonificante de la provocación como medio para estimular la actitud crítica de su lector/espectador.

La segunda parte del libro, “Dos calas en la técnica constructiva del teatro” (dividida en dos líneas de trabajo), toma

⁷ Dice el autor: “Previne ya sobre la agresividad de las propuestas unamunianas y por eso en esta fase de mi estudio, recordando que el objetivo principal es la *preparación del espectador*, intentaré contribuir a los lectores, pese a la contundencia de la afirmaciones de Unamuno, puedan mantener su propia independencia de pensamiento. (...) Prácticamente siempre que discrepemos con Unamuno (...) estaremos coincidiendo con otro Unamuno que en algún momento opinó en sentido contrario a lo que acabamos de conocer” (127).

una dirección diferente y aborda cuestiones muy específicas en el armado de la pieza teatral. La primera se focaliza en las repercusiones del *recurso del teléfono* y la segunda, en la complejidad que supone poner en marcha una pieza teatral. El *teléfono* se constituye en objeto de estudio; el autor parte de considerar cuáles “son las consecuencias sobre el sistema constructivo de la pieza teatral” (143) y divide el análisis en dos aspectos claramente diferenciados: el *teatro con teléfono* y el *teatro de teléfono*. En el primero se mencionan un grupo de autores que integraron el teléfono como estrategia escénica, como por ejemplo, Valle Inclán en su obra *Luces de Bohemia* o Buero Vallejo en *La doble historia del doctor Valmy*. De Miguel Martínez examina la importancia del recurso dentro de la línea argumental y las posibilidades narrativas que permite su inclusión. Con respecto al *teatro de teléfono*, selecciona cuatro obras de Alonso Millán en las que el teléfono es el hilo conductor de la historia. A los dos grupos señalados, se suma un tercero en el que se mixturán las dos tendencias: *el teatro con y de teléfono*; el representante elegido es Miguel Mihura. A continuación, el autor puntualiza en el análisis del *teléfono en la construcción de la pieza teatral*: cómo contribuye al armado “de las distintas fases (...); es decir, cómo puede coadyuvar en la puesta en marcha, cómo puede contribuir al desarrollo de la intriga en la fase tradicionalmente conocida como nudo, y cuál puede ser su papel en los desenlaces” (164). Cada uno de estos aspectos se analiza en obras de Alejandro Casona, Eduardo Galán, Jean Cocteau, Fermín Cabal, Ana Diosdado, entre otros. El análisis de este recurso concluye con la alusión a dos versos de “El poeta habla por teléfono” de García Lorca: “Tu voz regó la luna de mi pecho/ en la dulce

cabina de madera” y otros dos de Salinas: “¡Si me llamas, sí,/ si me llamas!”. La inclusión del teléfono como *materia poética* pone de manifiesto aquello que de Miguel Martínez desea subrayar: la incorporación de un objeto o medio que ha cambiado el modo de comunicarnos y, por lo tanto, necesariamente participa de nuestras vidas.

El segundo capítulo de esta última parte, “Se levanta el telón. El difícil arranque de la obra de teatro”, examina “un asunto de capital importancia” y lo divide en dos líneas de análisis: “Criterios y formas de comienzo de la obra teatral” y “Muestras clásicas”. Comienza considerando la importancia de esta cuestión en tanto puede determinar el éxito o no de la obra. En estas reflexiones convergen aspectos que han recorrido todo el libro y exponen una coherencia analítica: la escritura y la puesta en escena (el predominio de lo visual). El autor observa la ausencia de *preceptos* en torno a la problemática del inicio; ni *La Poética* de Aristóteles, ni Horacio en su *Epístola a los Pisones*, ni Lope en su *Arte Nuevo* parecen dar recetas certeras para un exitoso inicio: “Ponga el caso,⁸ exponga la situación, pero ¿alguna indicación sobre cómo hacerlo?” (195). Por tal motivo, el autor teatral se ha de convertir en un “artesano habilidoso”. La reflexión sobre el inicio se inserta en los aspectos que se tratan a continuación: “De narrativismo, diálogos impuros, prólogos y otros recursos”. *La cantante calva* de Ionesco, *Feliz cumpleaños, señor Ministro* de Rafael Mendizábal, *Los intereses creados* de Benavente, entre

⁸ Alude a un fragmento del *Arte Nuevo de hacer comedias*, citado en la página 195: “En este acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para”.

otras, forman parte del análisis de estos procedimientos en el complejo momento del arranque de la obra. Las “Muestras clásicas” tienen su capítulo aparte: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *Bodas de Sangre* de García Lorca. El libro concluye proponiendo una “relectura del teatro clásico” observando “los recursos puramente instrumentales de que los distintos autores han echado mano para la escritura de sus grandes obras” (209). Luego de un minucioso análisis de las obras mencionadas, el autor cierra su

trabajo retomando la problemática de la naturaleza dual del género:

Y al cierre, una confesión sencilla y directa. Siempre que una obra de teatro me interesó en su lectura, quise verla representada. Y cuando me impactó una obra representada, si no lo había hecho antes, siempre quise leerla. ¿Vicio, desviación profesional? (...) el teatro es un texto que ansía ser representado y un espectáculo que busca ser leído.

Paradójico, quizás contradictorio. Ya lo advertí líneas arriba: como la vida (240).