



# De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

*L'ASSISE DU THEATRE, pour une étude du spectateur*

M. M. MERVANT-ROUX. PARÍS, 2002

## Para un estudio del espectador

El teatro es siempre un evento público. Si ha adquirido una importancia específica en la vida social, al menos tal como se ha organizado en Occidente, es no sólo porque habla del mundo y lo muestra, es porque su modo de representar el mundo se inscribe en un dispositivo concretamente abierto a los espectadores. Esta apertura supone naturalmente reglas y estas reglas suponen a la vez un primer acuerdo, aquel que da al teatro un lugar en el funcionamiento de la ciudad: actores y espectadores, de dos maneras diferentes, representan la vida y son mutuamente representantes los unos de los otros, delegación recíproca y tácita que según las épocas se traduce más o menos claramente en el arreglo del lugar. [...] El vínculo que remontándose uno los dos grupos participantes es, bajo formas evolutivas, un dato permanente de la historia del teatro; era todavía muy perceptible hace algunos decenios para quien asistía a una representación en una ciudad pequeña. La sala del espectáculo, utilizada en otras ocasiones para fiestas o reuniones, transformaba en una asistencia lo que era ya una comunidad y los actores aficionados asumían al mismo tiempo que sus papeles un imaginario colectivo presente en estado difuso en el campo social. Por su intermediario, todo ocupante de la sala tenía acceso a la escena. No se sentía excluido, él formaba parte de manera natural en el evento. Cualquiera que sea el período y la forma de teatralidad, nunca el lugar del espectador se ha visto reducido al asiento que ocupa, a una presencia restringida a su zona específica. Instalándose en la sala, entra en un sistema más amplio donde una función le es de antemano asignada, que concierne directamente al desarrollo del juego escénico. Él lo sabe. Es por lo que quizá frecuenta el teatro.

O lo frecuentaba. La marginalización social del arte dramático se ha visto acompañada de una crisis profunda no solamente por lo que se refiere a su frecuencia, sino también en las maneras de frecuentarlo. La relación del público con la escena, subrayada y valorizada, se ha vuelto problemática. Parece serlo siempre en un contexto sin em-

bargo más favorable: nuevos creadores, nuevos lugares aparecen y los grupos aficionados continúan tejiendo por todas partes la trama apretada de prácticas teatrales múltiples. Si se inquieta al espectador, si se le pregunta, si se le discute, es porque no se tienen ya de él las mismas certezas intuitivas que en otro tiempo. Hay siempre representaciones, pero han cambiado tanto con relación a lo que se conocía de ellas de los siglos precedentes, o de los primeros decenios del siglo XX, las salas están tan lejos de parecerse a las grandes imágenes míticas de la historia pasada o reciente, que se acaba por preguntar si pasa alguna cosa todavía entre las dos instancias durante la duración del espectáculo, o más bien si entre ellas hay realmente una verdadera «relación teatral». Se pregunta entonces por lo que esta expresión quiere decir. La teoría no responde apenas. No porque se desinterese del público, ya que ella nunca ha hablado tanto de él, ni jamás ha afirmado tan fuertemente su importancia como en la mitad del siglo XX en que han aparecido a la vez los estudios psicológicos, las encuestas sociológicas y los análisis de los procesos perceptivos; muchos trabajos le han sido consagrados total o parcialmente. Estas numerosas aproximaciones han tenido por primera consecuencia confundir su imagen...

## Recuerdos del tiempo viejo

JOSÉ ZORRILLA Y MORAL

«Por aquel tiempo de prohibiciones, persecuciones y representaciones, en que todo yacía inerte bajo la presión del miedo universal, la revolución medrosa de la policía, la policía del pueblo, el pueblo del Gobierno, el Gobierno de sí mismo, y todos del rey, había una cosa que renacía y se regeneraba de la más extraña manera: el teatro.

Todo en España ha sido siempre así, inconsciente, inesperado, fenomenal, casi absurdo. El teatro renacía y se regeneraba en manos de un extranjero, Grimaldi, y con una casi inocente estupidez: *La pata de cabra*» (la obra se estrenó en Madrid en abril de 1829).

«Había Grimaldi (Juan de Grimaldi 1796-1872) venido a España con los franceses de Angulema y quedándose en España; halló en el teatro los restos de las compañías y de la tradición de Máiquez y Carretero; y con un Guzmán, la Llorente, Rafael Pérez (la primera peluca, como se llamaba entonces a las barbas, hoy sin nombre), la Generosa, Pedro Montaña, Fabiani, Cubas, Caprara, Campos, Azcona y otros (de quienes hablaremos este invierno al tratar de la Corte y el teatro

de Fernando VII), formó una compañía que comenzó bajo su impulso y dirección un renacimiento tan extraño como desapercibido, y cuya influencia en lo venidero nadie pudo prever. El germen de nuestro teatro moderno lo incubó y lo dio vida el italiano Grimaldi con *El hechizado por fuerza*, *Blanca y Mocasín* y *La pata de cabra*; esta última obra única suya, único pasto digerible para el público de aquella época, y cuyo éxito no ha tenido jamás igual en los taetros de Madrid. Grimaldi había comprendido perfectamente nuestro país en aquel tiempo, y le dio la tontería más adecuada a la ignorancia en que yacía, como base de un tratamiento higiénico a que se proponía someterle para nutrirle y regenerarle. *La pata de cabra*, intachable para la censura eclesiástica, comprensible para el vulgo, popular por la misma crítica de nuestro país, que el extranjero hacía de nosotros en Don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey, hizo las delicias de aquel público, a quien Guzmán hacía reírse de sí mismo, bajo la cáustica intención del privilegiado ingenio del sagacísimo italiano, afrancesado primero y españolizado después. Grimaldi con *La pata de cabra* distrajo de la política al público de Madrid por algunos meses; y ya he dicho otra vez que mi padre firmó 72.000 pasaportes para venir a Madrid a ver *La pata de cabra*; entonces nadie, ni clérigo ni seglar, ni militar ni extranjero, podía venir a la Corte sin explicar al superintendente general de policía el objeto de su venida y el tiempo en que se proponía conseguirlo... (El padre de Zorrilla fue superintendente de policía).

### *La mise en scène contemporaine*

PATRICE PAVIS. PARIS, 2007

## **Las enfermedades de la puesta en escena**

(.) Cuando la puesta en escena casi no es más que un «estilo», una marca de fábrica, una etiqueta que reaparece cualesquiera que sean los autores o los espectáculos, no tardará en degradarse en un ejercicio de estilo, en un signo de reconocimiento. La imitación se hace también entre colegas: En Alemania, Laurent Chétouane retoma la celebrada lentitud e inmovilidad de Claude Regy aplicándola a todos los autores representados. Lentitud e inmovilidad que, pasada la sorpresa, conducen rápidamente a un pesado oratorio.

(.) Los jóvenes directores, para ser reconocidos por la institución, se sienten obligados a veces a imponer una particularidad, a hacerse notar por tal detalle o por tal manera de proceder que tácitamente la institución les reclamará.

Esta particularidad les será unas veces reclamada, otras reprochada. Una crisis de *jeunisme* marca el panorama actual, especialmente en Alemania. Los *Intendantem* (directores de teatros) buscan ávidamente a los jóvenes, sobre todo si son de sexo femenino, para confiarles pequeños trabajos escénicos, con la esperanza de que un día sean el nuevo Peter Stein.

(.) La puesta en escena tenía en sus principios como función trasladar el sentido del texto a la escena, utilizar la representación como un medio de explicar la obra. Esclarecer, hacer perceptible el sentido de la obra no es una tarea despreciable ni inútil, aunque no sea la finalidad del trabajo teatral. Asegurar la «legibilidad» no es evidentemente posible más que en un fondo de «ilegibilidad». Una no cesa de convertirse en la otra y recíprocamente. ¿Se intentará el compromiso? ¿El fin del arte no es no ser totalmente legible, ni totalmente ilegible? Aplicado a la puesta en escena se dirá: debe ser visible, pero discretamente, como conviene al «encanto discreto de la buena dirección». No tiene que ocultarse, asume sus elecciones e hipótesis, pero no gana nada con anunciar demasiado directamente su estrategia, pues el espectador se desinteresa rápidamente de lo que él ya ha comprendido. Adorno destacaba de las obras de arte: «la posteridad de las obras, su recepción en tanto que aspecto de su propia historia, se sitúa entre el rechazo de dejarse comprender y la voluntad de ser comprendido; esta tensión es el clima del arte».

(.) *La tentación decorativista* [...]

(.) *El arte conceptual* es la tentación inversa y consiste en reducir al máximo la sensualidad del teatro, su percepción ecuménica, como decía Barthes, para *apelar* al razonamiento abstracto del espectador, a las convenciones escénicas. La puesta en escena actual de los textos contemporáneos es frecuentemente conceptual y no solamente por razones económicas en todos sus aspectos, sino por una especie de terrorismo de lo posmoderno o de lo posdramático. La deconstrucción, cuando no cae en el mismo defecto, denuncia esta obsesión de nuestra época por el desmontaje (desmantelamiento) de los conceptos y de las representaciones.

[...]

(.) La renuncia del servicio público y del teatro subvencionado, la dejación del Estado toma en Francia los aspectos de una *política demagógica*. En efecto, es grande la tentación de no subvencionar más que las puestas en escena de gran espectáculo [...] ■