

Cruce de Criterios: Teoría y práctica teatral*



Manuel Sesma Sanz

Corresponsal de la revista Primer Acto

Aparte de los espectáculos programados, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz suele proponer una serie de foros en donde artistas, estudiosos y críticos coinciden para debatir planteamientos escénicos, proyectos creativos, así como el análisis de los mismos espectáculos que se han podido presenciar.

En la pasada edición del FIT se ha llevado a cabo lo que genéricamente se denominó Foro Crítico con el tema “Cruce de criterios. La puesta en escena actual y sus repercusiones en las múltiples dramaturgias del teatro y danza. ¿Variaciones para nuestros oficios?” Durante varias sesiones, directores de escena, dramaturgos, críticos, profesores e investigadores expusieron sus ideas en un diálogo de acercamiento y contraste para delimitar funciones y posibles colaboraciones. Una vez sintetizadas las más de treinta intervenciones, se podrían agrupar en: dramaturgias, procesos creativos, la crítica y el crítico. Sin llegar a conclusiones y sin apenas debate, las propuestas en su conjunto nos pueden dar una visión actualizada tanto de las diversas experiencias en el campo de los procesos creativos como de las reflexiones suscitadas al hilo del crítico y su funcionalidad. El *cruce de criterios*, aunque complejo por su organización, y sin el rigor científico de otras ocasiones debido a la amplitud y diversidad de los exponentes, aportó multitud de facetas en la encrucijada del pensamiento y la creatividad.

* Ver clip en: <http://www.youtube.com/watch?v=ORAxJe1UIgg>

Dramaturgias

De entre media docena de intervenciones que trataron el tema de la dramaturgia cabe destacar el ensayo del profesor, crítico e investigador de la Universidad de Franche-Comte (Besançon), Osvaldo Obregón titulado “La fusión de géneros en el teatro latinoamericano actual y un antecedente poco conocido: *Cuculcán* de Miguel Ángel Asturias.” Obregón parte de la observación de una de las características más marcadas del teatro occidental: la convergencia de los géneros, en que se funden texto-música-danza-pintura-mimo-marionetas-circo-cine y nuevas tecnologías, en amplitud y proporciones diversas, según los proyectos escénicos. Plantea la tesis de “probar dicha fusión.” Para demostrar su propuesta, cita y analiza los trabajos más recientes de diversas compañías europeas y latinoamericanas. Entre las europeas destaca a la compañía francesa Phillipe Genti con *Ligne de fuite (Línea de fuga)*, las compañías españolas de La Cuadra de Sevilla con *Quejío, 1971* y *Yerma Mater, Marta Carrasco con Gá-Gá* y *Living Costa Brava* con Cascai Teatre; y las compañías portuguesas Teatro Marionetas de Porto con *Nada o El silencio de Beckett* y *Cabaret Molotov*, y *Circolando* con *Cavaterria* y *Quarto Interior*.

En cuanto a las compañías latinoamericanas se centra en la compañía Boi Volador con *Corpo de Baile*, en el grupo paulista X.P.T.O. con *Babel Bum*, en L`Explose de Bogotá con *La mirada del avestruz*, en Danza Teatro de La Habana con *Sonlar*, en Teatro del Silencio de Chile y Karlik Danza Teatro de Francia y España con *O Divina Comedia. Purgatorio*, en los Teatreros Ambulantes de Puerto Rico con *Foto-Estáticos*, en el grupo uruguayo Trenes \$ Lunas con *Músicos*, en la compañía Viaje Inmóvil de Chile con *Gulliver*, en el grupo chileno Cinema Teatro con *Sin sangre*. Muchos de los trabajos mencionados se han podido presenciar en diversas ediciones del FIT de Cádiz. Aparte de los grupos mencionados, el profesor Obregón afirmó que “los distintos lenguajes escénicos coexistieron desde los orígenes y aún siguen coexistiendo en la vertiente popular.”

Del mismo modo, el director, profesor, dramaturgo e investigador español Juan Antonio Hormigón realizó un análisis historicista para “reflexionar acerca de lo que es avance y lo que es moda en el teatro.” Partiendo de la idea de que “el siglo XX se caracteriza por la puesta en escena hasta alcanzar su sentido significativo frente a la literatura dramática,” comparó la multiplicidad y a veces la carencia de estéticas en el siglo XX frente a las “estéticas de confrontación.” En este sentido, habló de la estética dominante del barroco y de la confrontación del romanticismo y el realismo en el XIX. Afirmó que el teatro contemporáneo se caracteriza por “una ausencia de estéticas de confrontación” dominando las estrategias —las múltiples formas— para contar una historia desde el punto de vista teatral. Afirmó que “la elección de estrategias narrativas le corresponde en buena medida al director de escena.” Concluyó que:

el proceso narrativo puede ser conflicto y puede ser crónica, lo que no puede ser es nada porque la nada propone nada aunque se adorne de imágenes brillantes que pueden pertenecer a otro género. Un espectáculo de luz y sonido es desde el punto de vista teatral nada, pero es un bonito espectáculo para quien lo quiera apreciar. [...] Esto nos lleva a la discusión sobre los límites de la teatralidad. Estamos en un territorio de indefinición. [...] Cuando los elementos de significación de la teatralidad se limitan a la obviedad de su presencia se convierten en verdaderos íconos que demuestran carencia de sentido, de profundidad metafórica y por tanto de dimensión generalizable. Creo que esto es un problema del teatro contemporáneo sobre



foto: Rui Da Maia Nogueira

todo de la danza llamada contemporánea que en muchas ocasiones los elementos de significación se quedan reducidos a su pura evidencia y no tienen dimensión de trasfondo metafórico.

En la misma línea de lo que se denomina nuevo en el teatro, el director teatral del grupo La Gaviota de Uruguay, Júver Salcedo, incidió en que “mucho del teatro que ahora vemos como nuevo, en realidad son criterios que están prevaleciendo de antes.” Expuso su experiencia con Atahualpa del Cioppo en diversos aspectos interpretativos como la importancia de decir el texto correctamente —“ahora hay espectáculos con buenos intérpretes pero no se entiende lo que dicen”—, el uso del espacio —“con la puesta en escena de *La ópera de tres centavos*, el primer Brecht que del Cioppo dirigió en Montevideo, aprendimos que no era necesaria la escenografía corpórea en el escenario puesto que se podía limitar con la iluminación”—, la participación de los actores desde la platea —“ya lo hicimos en el 56 con *El asesinato de Malcom X* [...] el uso del espacio ha de estar de acuerdo a las necesidades reales de la obra no a la moda”—. Terminó exponiendo su criterio acerca de los textos nuevos y viejos textos: “Los textos viejos envejecen solos. No tenemos que crear una cosa nueva porque lo importante es el contenido social o no con el que el texto se acerque a nosotros.”

Por otra parte, el tema de la dramaturgia estuvo presente en la exposición del crítico e investigador uruguayo Roger Mirza que abordó “La incidencia de la violencia en el teatro contemporáneo.” Partiendo de la experiencia del teatro en Río de la Plata afirmó “la ruptura de fronteras escénicas entre el público y el actor; [...] ruptura de fronteras en relación de los géneros que ya no son estrictamente literarios utilizando la multimedia con una explosión de recursos; [...] hay un acercamiento al teatro danza, al circo, al carnaval recuperando de algún modo lo que había sido en los orígenes. También hay una ruptura con los conocimientos previos;

hay un cambio de perspectiva, en vez de buscar la poética del texto en nombre del dramaturgo ahora se utiliza la poética del espacio en nombre del director.” Por otro lado, habló de la cultura contemporánea como “la cultura de los excesos: excesos de violencia, de poder, de acumulación de dinero, de contrastes, de diferencias, de contactos.” En este sentido, expuso que

el modo de manifestación de la violencia — las formas en que las artes se apoderan de la violencia para insertarla en un discurso o en un objeto artístico— es un medio para metabolizar, para controlar la violencia. [...] Los rituales son una forma de reelaborar la violencia. [...] El arte contrarresta de algún modo, a la trivialización de la violencia por la acumulación y el exceso.

Terminó afirmando: “La violencia articulada en una obra de arte permite incorporarlo como experiencia y permite esa especie de *shock* que deja atónito al espectador e impide la trivialización.”

Finalmente, hay que mencionar en este apartado de las dramaturgias diversos temas que deberían tratar las dramaturgias, según algunas someras intervenciones: la tolerancia y las desigualdades, la presencia de la mujer y el género, el compromiso político, entre otros.

Procesos creativos

El campo de los procesos creativos interesó a buen número de participantes en los foros, integrado por directores de escena en su mayoría, que aportaron sus experiencias personales. La mayor incidencia argumental de las intervenciones mantuvo la idea de que el proceso creativo es un trabajo conjunto entre el director y los actores. Para Gabriel Calderón, director de la compañía Complot de Uruguay “el proceso creativo

es un acto permeable en el que trabajan conjuntamente el director y los actores donde el director es un elemento más que define y coordina las acciones de los actores. [...] El acto creativo no es un proceso democrático pero profundiza diferencias donde encuentra la verdad.” El dramaturgo y director del grupo Teatro Gesta de Costa Rica, Luis Fernando Gómez, participó de la misma idea: “Es imprescindible crear con el compañero.”

En cierto modo, la idea es compartida por Arístides Vargas, dramaturgo, actor y director del grupo Malayerba de Ecuador cuando afirma: “Los intereses del colectivo varían por ser un colectivo. Trabajamos sobre lo que va saliendo y elaborándose en el ensayo.” Arístides apuntó: “Siempre partimos de algo que fue inventado por alguien. Trabajamos con unas formas narrativas estipuladas.” Puso algunos ejemplos: “En *La muchacha de los libros usados* se trabajó a partir del trabajo de los actores sobre una fotografía. [...] En *Pluma* se parte del texto específicamente. [...] En *La razón blindada* los actores trabajamos con los apuntes de autor que da la casualidad que soy yo.” Y apuntó otro matiz: “Los trabajos nuevos están minados inconscientemente por los trabajos anteriores.”

Pepe Bablé, director de la compañía Albanta Teatro, participó, de algún modo, en la idea de un proceso creativo global: “Uno es hijo de la cultura que va adquiriendo, de lo que va viendo, de lo que va leyendo y no puede olvidar sus filias y sus traumas a la hora de contar algo a alguien.” Confesó que él parte del sentimiento y de la palabra, “de un texto que me emocione,” dijo. Y se mostró humilde como director de escena: “El mejor director de escena es el que no se nota. Cuando se nota la mano del director es porque falta algo al texto o a los actores.”

En los procesos creativos hubo también quien habló de los trabajos de improvisación, del valor del entorno y de la intuición.

El crítico y su función

La función del crítico, la crítica, contó con aportaciones a diversos niveles de tratamiento: la crítica como valor de investigación cultural, la crítica en una situación particular, el valor creativo de la crítica y la crítica en el discurso académico.

El profesor, investigador y crítico teatral de la Universidad de California Irvine (Chile/USA), Juan Villegas, abordó el tema de la multiculturalidad y las estrategias de transferencias culturales. Con el título “El imperialismo y la colonización cultural de las teorías de interpretación de las culturas y su proyección al teatro latinoamericano,” planteó la hipótesis: “Todo modelo o estrategia está insertada en un contexto histórico específico y se funda en principios consecuentes con la comunidad interpre-



foto: Rui Da Maia Nogueira

“una estrategia que estudie la relación y transferencias de culturas en América Latina” que implique reconocer la existencia de una pluralidad de culturas dentro y fuera de América Latina y la legitimación y funcio-

nalidad de las mismas como producto de procesos históricos específicos.

Los críticos e investigadores colombianos Juan Pablo Ricaurte y Rodrigo Toro expusieron “La investigación, publicación, y crítica teatral: retos y posibilidades en Colombia.” Plantearon los problemas de la investigación en términos generales que radican “en el sistema educativo que no propicia la investigación, [...] no hay suficiente financiación para la investigación, [...] y hay una escasa difusión de los trabajos de investigación.” Hablando de la crítica, “son muchas las piezas que se exhiben en nuestro país sin que sobre ellas se escriban apenas un comentario.” Además observaron que la crítica especializada está centralizada en tres ciudades del país, que las obras que se estrenan tienen dificultades para hacerse llegar a donde están los críticos y hay un fuerte desinterés de los medios para publicar. Como aspecto esperanzador apuntaron a “los festivales como punto de encuentro [...], la existencia de publicaciones como la revista *A Teatro*” y que se está saliendo del divorcio de las Academias y los grupos teatrales.

“La crítica puede formar parte del proceso creativo,” afirmó Eberto García Abreu, teatrólogo del Instituto Superior de Arte de Cuba. Incidió en “el crítico como mediador entre la escena y el público. El crítico y el director han de ser cómplices obligados a escucharse,” dijo. El aspecto del discurso crítico estuvo abordado con la exposición de un trabajo académico realizado en el Instituto Superior de Arte de Cuba.

La personalidad del crítico teatral estuvo en el objetivo de cuatro intervenciones que, con mayor o menor ironía, plantearon la existencia del crítico. En este sentido, la dramaturga y directora teatral argentina Elvira Onetto puso en duda “la función y la autoridad” del crítico, llegando a afirmar que “en muchas ocasiones el crítico hace una mera descripción de lo que ha visto y no toma partido.”

Óscar Cornago, investigador español del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid planteó un discurso plagado de inter-

rogantes aportando una reflexión profunda —paradójicamente, debido a la extensión de cuestiones— acerca del “Yo” del crítico.

Con tono irónico y distendido, Nel Diago, profesor, investigador y crítico teatral de la Universidad de Valencia narró la “Fábula del crítico de teatro.” Aportó una reflexión nostálgica del crítico descubriendo una serie de funciones y frustraciones dentro de lo que rodea al crítico. Finalmente, Concepción Reverte Bernal, profesora de Literatura y Teatro Hispano-americano en la Universidad de Cádiz, disertó sobre “El sentido común de un hombre de teatro ante el oficio de la crítica.” Citando los trabajos de diversos autores, apuntó una visión comparada de la tipología de críticos y de las limitaciones del oficio.