



LA PUESTA EN ESCENA DE LOS CLÁSICOS. LA CRÍTICA ACADÉMICA

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III



Me propongo en estas breves líneas¹ examinar el papel de la crítica académica respecto a la escenificación de los clásicos. Pero, antes, quizás fuera conveniente reflexionar acerca de cada uno de los términos que componen este enunciado desde la perspectiva contemporánea, elucidar, siquiera modestamente, su valor en el contexto intelectual y escénico en el que los utilizamos actualmente.

Comencemos por la crítica. Es evidente, desde hace algunas décadas, el debilitamiento y la desnaturalización progresiva de la crítica teatral en su globalidad. No solo ella, aunque sí destacadamente, la crítica de teatro, acaso por razones que tienen que ver con su dimensión eminentemente social, lo que la hace especialmente expuesta, vulnerable y sensible, y, desde otra perspectiva, también por la pérdida de importancia económica del teatro en el conjunto de lo que se ha dado en llamar mercado del ocio, un mercado cada vez más amplio y diverso, y también con

¹ El presente trabajo tuvo su origen en la intervención en la mesa redonda sobre la crítica en el contexto de la puesta en escena de los clásicos, que se programó en el curso organizado por la RESAD en el marco de los Cursos de Verano de El Escorial 2007. Ignacio Amestoy fue el director del mencionado curso y Fernando Doménech, el secretario. Moderó la mesa redonda Pedro Villora y participó en ella, además, el dramaturgo Jerónimo López Mozo. Me sugirió entonces Fernando Doménech la posibilidad de publicar el trabajo en *Acotaciones* y este es el resultado de la ulterior revisión a que sometía aquel borrador inicial, que no he querido que perdiera su carácter de intervención ante un foro de personas relacionadas con el teatro, ni su condición de humilde e ilusionada propuesta —acaso utópica— sobre estimulantes caminos que podría recorrer la crítica académica. Naturalmente, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las personas mencionadas, por su invitación a participar en aquella mesa redonda y por haberla podido compartir con ellos.

mayor peso y visibilidad en la sociedad contemporánea. La mercantilización de la cultura, que, como ha explicado Zizek (2002: 37), encuentra un correlato menos notorio, pero más crucial, en la «culturización de la economía de mercado», arrumba la relación de la crítica con la creación estética. Así, la crítica aparece frecuentemente convertida en propaganda, información o divulgación, tantas veces banal, cuando no drásticamente reducida o sencillamente obviada.

El viejo concepto ilustrado de la crítica ha entrado en quiebra. La pérdida de confianza en un canon o en unos criterios universalmente válidos se ha agudizado en una postmodernidad que parece equiparar la validez estética y moral de cualquier tentativa o evento. Finkielkraut o Baudrillard, por no citar sino dos ejemplos, han constatado desde posiciones muy diferentes, pero que llegan a una conclusión semejante, la inviabilidad de los universales kantianos. Bloom y los partidarios del canon cerrado se ven obligados batirse en retirada y a emplear un lenguaje agresivo y feroz contra quienes adoptan posiciones muy diversas, pero mucho más relativistas. Su propia actitud es ya delatora de la conciencia de derrota, de pérdida de esas posiciones predominantes e inequívocas.

La idea clásica de un modelo de referencia, que se propone para la imitación o la emulación, y que reforzó el pensamiento ilustrado desde criterios preceptivos de indudable utilidad social, estética, política y moral, se resquebraja sin aparente remedio. Si estos presupuestos habían sido parcialmente cuestionados en su momento por el idealismo, el positivismo o por algunas etapas del pensamiento marxista, a la vez estas críticas a la crítica tradicional llevaron consigo una superación dialéctica y, a la postre, una relativa confirmación y, en definitiva, un fecundo enriquecimiento de esos principios. La crítica se fortalece a lo largo del XIX y en las primeras décadas del XX, y sigue confiándosele —o sigue arrogándose— una función orientadora y censora desde la presuposición de la superioridad intelectual, estética, política, social y moral en suma.

También en España la crítica sigue un proceso semejante desde el siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XX y conoce a lo largo de este tiempo períodos de especial brillantez. Samaniego, a quien ha prestado atención en nuestros días Ignacio Amestoy; Zelgriscosac, cuya obra ha sido estudiada por Juan Antonio Hormigón y Fernando

Doménech; Moratín y Larra, referentes obligados para la crítica y la reflexión teatrales y cuya obra conoce una más amplia difusión; Vicente Joaquín Bastús, de cuyo *Tratado de Declamación o Arte Dramático* Guadalupe Soria ha preparado una edición precedida de un amplio estudio, que acaba de publicar la RESAD con la editorial Fundamentos, son algunos de los nombres de los críticos españoles de inspiración ilustrada que en las décadas finales del siglo XVIII y en las primeras del XIX ponen los fundamentos de una crítica intelectual, educativa, rigurosa y exigente, que responde al criterio a que antes nos referimos. Esta crítica tendrá continuidad en las últimas décadas del siglo XIX, con figuras señeras como José Yxart o Clarín, aunque ciertamente podrían recordarse también otros nombres. La distinción entre crítica periodística y crítica académica es entonces felizmente borrosa. Y no solo porque algunos de los críticos sean académicos o escritores de prestigio, sino también porque el tono y el contenido de las críticas manifiesta un indiscutible rigor intelectual.

Los comienzos del siglo XX ofrecen una de las etapas más intensas de la crítica teatral, una crítica heredera de la tradición a la que nos referíamos. Ejercen la crítica entonces intelectuales de la talla de Enrique de Mesa, Luis Araquistain, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez Canedo, Manuel Machado, Corpus Barga, Alejandro Miquis (Anselmo González), Eduardo Zamacois, Bernardo G. Candamo, etc. La guerra civil y la dictadura subsiguiente ponen fin a este esplendor, como a tantas otras cosas, y dejan paso a una crítica casi siempre pedestre y ramplona, aunque ocasionalmente podamos encontrar trabajos lúcidos y atractivos.

Solo a finales de los cincuenta surge una nueva crítica comprometida, vinculada fundamentalmente a la revista *Primer acto*, aparecida en 1957, con un criterio quizás drástico y en ocasiones excluyente, pero heredero también de la ilustración en cuanto paradigma de un teatro al que se exige una utilidad moral y social, acorde, por lo demás, con lo que está ocurriendo en otros lugares de Europa. Son los años de la literatura comprometida, los tiempos de tomar partido, partido hasta mancharse, como decían los versos de Celaya. La joven crítica sale al paso de un teatro convencional e inerte y clama por un teatro que dé respuesta a lo que ocurre en una sociedad oprimida y depauperada por la injusticia, la desfachatez y la prepotencia. Se exige un drama que haga despertar las conciencias,

que haga mejores a los hombres para quienes ese teatro se representa. Se retoma así una crítica humanista y una actitud mediante la que el crítico recupera la iniciativa y la vanguardia del movimiento escénico, que indica caminos y corrige trayectorias equivocadas, y que juzga con contundencia, a veces acaso excesiva, desde la consideración, si no de su superioridad intelectual y moral, sí desde la conciencia de un papel que las circunstancias históricas le impelen a asumir. Hay todavía, por tanto, un pensamiento fuerte, una toma de posición decidida. Es posiblemente este movimiento — si cabe denominarlo así— el epígono, al menos hasta ahora, de la crítica de herencia ilustrada. José Monleón, desde las páginas de *Primer acto* y de *Triunfo*, se situaba a la cabeza de aquel grupo de críticos, al que se sumarían después Ricardo Doménech, José María de Quinto, Gonzalo Pérez de Olaguer, David Ladra y algunos otros. Poco a poco la crítica parece recuperar algunas referencias y también la posibilidad de establecer puentes entre el mundo académico y la crítica periodística o divulgativa. Algunos nombres ilustres —profesores, escritores, etc.— firman trabajos en revistas especializadas o en semanarios, incluso en algunos diarios durante las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y primeros ochenta. Los nombres de Lázaro Carreter, Andrés Amorós, Jaime Siles, etc. son indicativos del fenómeno. Sin embargo, resulta llamativa la desaparición paulatina, pero sistemática de estas firmas a lo largo de la década de los noventa. Los académicos e intelectuales desertan de la crítica teatral o son desalojados de ella. Solo unos pocos han podido sobrevivir refugiados en medios que se resisten a abandonar el territorio. Paulatina, pero implacablemente también, los semanarios abandonan sus secciones dedicadas a la crítica y los diarios reducen drásticamente tanto el espacio dedicado a las críticas publicadas como el número de espectáculos reseñados. La publicación de los trabajos críticos, además, no responde ya a un criterio de proximidad temporal, sino a la disponibilidad de espacios. Y paralelamente, los espacios dedicados a la crítica se desvertebran y pierden la autoridad un tanto sacralizada de que gozaban: a través de la red se hace posible la acumulación de críticas espontáneas u organizadas, vinculadas a determinados foros o a meras iniciativas personales, circunstancia que democratiza el ejercicio crítico, pero cuya multiplicidad diluye el pretendido prestigio singular que

proporcionaba a algunas firmas la condición de referencia.

Por otra parte, como se decía más arriba, el siglo XX ha ido desgastando paulatinamente estas posiciones críticas basadas en una conciencia de superioridad intelectual o en una certeza respecto a unos contenidos culturales, políticos, morales o sociales o respecto a unos paradigmas estéticos de referencia. Las corrientes inmanentistas de la crítica literaria, desde el formalismo ruso, ofrecen otra perspectiva y otros medios de estudio de la obra artística y parecen abandonar la posibilidad de una visión globalizadora y axiológica de la literatura y, por extensión, de la cultura en su conjunto. Paralelamente, los testimonios reiterados e incisivos de la desintegración de la identidad ofrecidos desde perspectivas estéticas muy distintas pero convergentes en esa crisis de la conciencia del yo (Freud, Kafka, Schnitzler, Joyce, Pessoa, Pirandello, Unamuno, Virginia Woolf, Italo Svevo, etc.) hacen que la seguridad en los criterios generales reputados hasta el momento como inequívocos o indiscutibles se tambalee. Nietzsche reivindica lo dionisiaco sobre lo apolíneo y Artaud preferirá lo irracional frente a lo racional.

Además, los turbulentos acontecimientos históricos que jalonan el siglo XX y cuya crueldad y capacidad destructora alcanzan límites nunca antes conocidos, o, al menos, representados como tales, generan una desconfianza creciente en las posibilidades de la cultura —la gran cultura— como elemento civilizador. Son bien conocidas las apreciaciones de intelectuales como Adorno, Steiner o Günter Grass, por no citar sino algunos de los nombres más relevantes. La dificultad para escribir lírica después de Auschwitz o la constatación de que algunos de los responsables de los campos de concentración frecuentaban gozosamente las páginas de los clásicos —tal como retrata Juan Mayorga a uno de sus personajes en *Himmelweg*— hacen que se tambaleen las viejas concepciones de la cultura como elemento civilizador, capaz de hacer mejores a los hombres. No es fácil entonces acometer la tarea crítica desde la convicción que alentaba antaño a los ilustrados y a sus herederos.

Paradójicamente, las corrientes críticas e interpretativas posteriores: estructuralismo, semiótica, pragmática, estética de la recepción, etc., proporcionan útiles herramientas para el análisis teatral —y no solo dramático— pero parecen renunciar, o se muestran impotentes, ante la posibilidad de una valoración crítica de

conjunto. Foucault reivindica precisamente los discursos de la locura, la heterodoxia, lo ajeno al canon o al discurso oficial. Levi-Strauss reivindica lo primitivo. La postmodernidad relativiza y multiplica, creciente e imparablemente, los criterios de referencia.

Ya a finales de la década de los sesenta los críticos alemanes — la crítica teatral alemana ejercía una poderosa influencia sobre el público— se plantearon la necesidad de cuestionar la función de la crítica (Peter Hamm, 1971). Los críticos más jóvenes y más radicales llegaron incluso a la posición extrema de dejar de escribir para la crítica, a la que consideraban un elemento más de los que formaban parte del mecanismo del mercado, una suerte de asesor de inversiones en materia cultural. Otros, los más maduros y consolidados, seguían apostando por la noción de una crítica aristocrática y canónica, apoyada en conceptos axiológicos. Entre ellos, un ya prestigioso Reich-Ranicki, que envió su colaboración, pero la retiró cuando conoció que iba a ser confrontada con las de otros colegas más jóvenes y de diferente opinión. Ranicki concebía a los críticos en aquel trabajo como «mediadores entre el arte y la vida cotidiana, entre la eternidad y las necesidades del momento», es decir, su opinión se apoyaba en una comprensión del crítico como ser superior —casi ontológicamente superior, podríamos pensar— a aquellos para quienes escribía y tal vez a aquellos sobre quienes escribía. En una posición quizás más ponderada se encontraban quienes consideraban que la crítica no podía ser un juicio absolutorio o condenatorio y, en consecuencia, se sentían obligados a buscar nuevos caminos y utilidades para la tarea crítica, que descartaban, implícita o explícitamente, los criterios axiológicos. El volumen que recogía el debate, *Crítica sobre la crítica*, con Peter Hamm como editor, se abrió con una sarcástica cita de Brecht, quien consideraba que la crítica literaria y teatral «formaba parte constitutiva de la justicia alemana», y proponía (Hamm), a partir de una cita de Adorno, lo siguiente: «La crítica legítima tiene que adelantarse a las obras que ella critica: prácticamente tiene que inventar las obras que sea capaz de criticar. Y si es lo suficientemente productiva, a buen seguro habrá compositores que escriban tales obras» (Peter Hamm, 1971: 11).

Esta cita parecía señalar un camino programático, una tarea para la crítica. La función tradicionalmente asignada al crítico de repartir

premios o castigos quedaba sustituida por otra mucho más noble, aunque, ciertamente, más arriesgada y precisada de una mayor exigencia. Al crítico se le pedía ahora que dejara de ir detrás de las creaciones para corregir o felicitar y se le invitaba a caminar por delante y a ejercer las funciones de guía.

Justamente una tarea que, en principio, parece conveniente para la crítica académica. Pero, ¿a qué denominamos hoy la crítica académica? Entiendo que en este tiempo debemos referirnos a la crítica académica con amplitud de criterio y no solo en la acepción más estricta que vincula esa crítica a lo universitario y a lo filológico. En el ámbito del teatro, la teoría y la reflexión —o la investigación— emanan también desde instancias profesionales, como son los centros docentes dedicados específicamente al Teatro (RESAD, Institut del Teatre y otras escuelas Superiores de Arte Dramático) las instituciones teatrales oficiales o semipúblicas, (Museo del Teatro, CDN, CNNTC, en su día el CNNTE, Teatro de la Abadía, etc.), asociaciones profesionales (ADE, AAT, Unión de Actores, etc.), eventos (Festival de Almagro, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, etc.), revistas teatrales (*Primer acto* merece un especial recuerdo en la fecha de su cincuentenario), tentativas individuales de algunos creadores (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, iluminadores, etc.), editores, ensayistas etc. y, sin duda alguna, muchos de sus trabajos son tan rigurosos, cuando no más, que los tradicionalmente concebidos como académicos. No es exclusivo del teatro, sin duda, pero en el teatro se percibe este fenómeno de la presencia del ámbito profesional y creador en el territorio de la investigación y la teoría, quizás, con singular intensidad.

Sin embargo, y vista la cuestión desde otro ángulo, el teatro no constituye lo que en el argot académico se denomina «área BOE», pese a los denodados esfuerzos de algunos profesores cuyos estudios se relacionan con el teatro. Es decir, no se considera el fenómeno teatral como merecedor de la asignación de un área de conocimiento —investigación y docencia— en la universidad española. Quienes se dedican a investigarlo en la universidad suelen pertenecer a las áreas de Literatura Española y a las diferentes filologías o, en su caso, a la de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, o también, naturalmente, a las áreas relacionadas con

la Arquitectura, la Historia del Arte o las Bellas Artes, que lo estudian desde la perspectiva plástica y escenográfica. La no existencia de un «área BOE» dedicada específicamente al teatro (aunque existan, o hayan existido, excepcionalmente algunas cátedras, cuya denominación se ha debido más motivos simbólicos o a esfuerzos personales que a un verdadero interés por dotarlas de contenidos efectivos) constituye ya toda una declaración de intenciones, una toma de posición y un estado de la cuestión respecto a la investigación y la crítica del hecho teatral en España.

El territorio que nos ocupa, la puesta en escena de los clásicos, es fronterizo, en el ámbito universitario, del que, posiblemente, constituya el segmento más poderoso de la filología universitaria, que, por razones de tradición y prestigio, y acaso también de alguna inercia, ha dado prioridad a los clásicos del Siglo de Oro. Los estudios académicos sobre el teatro del XVII resultan literalmente inabarcables y, muy frecuentemente, el nivel intelectual suele ser elevado, el estilo elegante y el rigor de la investigación irreprochable, pero posiblemente advirtamos, de entrada, una notable desproporción entre los estudios sobre literatura dramática y espectáculo teatral, naturalmente, a favor de la primera, tal como se ha resaltado insistentemente, aunque esta proporción cada vez sea menor y deba matizarse. Sería conveniente hacer un balance preciso de presencias y ausencias, logros y carencias, antes de emitir opiniones demasiado precipitadas y contundentes que, a la postre, se demuestran excesivas o erradas.

Por lo general, vinculamos la crítica académica a la tradición filológica, nada despreciable, por cierto, dueña de una de las herencias más fecundas de la historia de la cultura, de cuya configuración forma parte, puesto que se remonta al menos a la tradición griega y ha continuado su desarrollo con pujanza hasta nuestros días. La fijación y el esclarecimiento de los textos —en la acepción más amplia de estas tareas—, y el establecimiento implícito o explícito de un canon son —o han sido tradicionalmente— sus objetivos principales. Y naturalmente la crítica académica ha prestado un indudable servicio al teatro desde la transmisión de los textos, la elucidación de significados, los estudios de fonética, morfología, sintaxis, semántica, métrica y retórica, la contextualización literaria e histórica de los textos —general y

específica—, el establecimiento de géneros y subgéneros y la formalización de sus respectivos códigos teatrales, etc. La filología ha realizado así una generosa e imprescindible tarea, gracias a la cual conservamos la literatura dramática clásica y un poderoso aparato crítico que nos permite trabajar sobre ella con vistas a su escenificación.

Además, y sobre todo en épocas más recientes, se han propuesto desde la filología otros campos de investigación y trabajo, como son estudios sobre la puesta en escena de los clásicos en su época, sobre el actor en el teatro barroco, sobre recepción y sociología teatral, sobre la lectura de los clásicos a lo largo del tiempo, etc., o se han elaborado tratados y manuales que abordan el estudio del teatro desde una perspectiva que atiende, además de a la literatura dramática, a la escenificación de los textos, a las características del espacio escénico, la interpretación actoral, la valoración crítica, etc. La reciente *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta (2003), ofrece un ejemplo notable de ello. También, y con la ayuda de disciplinas como la Teoría de la literatura o la sociología teatral, se han propuesto, desarrollado e intensificado métodos de análisis sobre el espectáculo teatral en su conjunto, incluido el siglo de Oro, aunque no exclusivamente dedicado a este, o se han llevado a cabo estudios sobre canon y repertorio, términos que, en el ámbito teatral, como es sabido, no son sinónimos, sino que la utilización de uno u otro resulta relevante, aunque no es este el momento de detenerse en la cuestión.

Pero, fiel a su tradición y a su vocación, la crítica académica tiende a mirar al tiempo histórico en que los textos fueron escritos y representados, precisamente para el público de su época. Lo hace desde la perspectiva de un tiempo presente, claro es, pero el objetivo de su trabajo es habitualmente un tiempo pasado. Así, su trabajo consiste de nuevo en contextualizar no ya el texto sino la representación en un tiempo histórico diferente, para lo cual necesariamente opera con materiales y testimonios que proporcionan indicios acerca de la representación (indicaciones provenientes de los propios textos, preceptivas, grabados, cuadros, relatos, memorias, etc.), pero, naturalmente, no con la representación misma. Es decir, se pretende una reconstrucción aproximada del espectáculo y de su recepción, tarea con frecuencia

titánica, ejemplar en ocasiones como trabajo de investigación, pero que deja escaso margen para el análisis crítico del espectáculo, difícilmente viable desde la distancia.

Cabe entonces preguntarse si la crítica académica puede o debe hacer algo distinto al respecto, es más, si es conveniente o factible que lo haga, si entra dentro de sus responsabilidades o si dispone de las herramientas o los medios adecuados para llevarlo a cabo. Pero estas preguntas dependen en gran medida de la función que se asigna a los clásicos y su escenificación en la sociedad contemporánea. ¿Su escenificación supone una fórmula para mantener un patrimonio cultural que se considera digno de ser conservado? Si fuera así, la función de los montajes de los textos clásicos equivaldría a la función que desempeñan los museos de nuestras ciudades, instituciones, por cierto, no ajenas al espíritu ilustrado, con su intencionalidad ejemplarizante y educativa, pero también con su indiscutible criterio democrático, que considera la obra de arte como patrimonio común y no como privilegio de unos pocos. Sin embargo, el término museo o la comprensión del concepto que representa suele ser objeto de menosprecio desde algunas instancias teatrales, que lo asocian —de forma simplista y abusiva— con lo rancio o lo antañón o con lo falto de vida propia. Ya Fernando Doménech (2001: 10) salió al paso de tal reducción en un artículo irónico e incisivo titulado «¡Más museo, por favor!», publicado años atrás en la revista *ADE-Teatro*, y cuya lectura aconsejo vivamente. Pero, en el extremo contrario, nos encontraríamos con un criterio no teatral, sino literario, lo que parece también reductor, pues de este modo una escenificación no sería más que una forma amena y ligera, *ad usum delphini*, de ofrecer o divulgar un texto considerado como venerable por su antigüedad histórica y su relevancia canónica, pero no una obra de arte en sí misma ni tampoco una manifestación teatral contemporánea que interesa o puede interesar por sí misma a los conciudadanos, no de quienes escribieron tales textos, sino de quienes hoy los escenifican. Una consideración, en suma, que, ¿injustamente?, ha motivado una percepción del teatro como mensajero de un pasado hacia el que se siente curiosidad o hasta fascinación estética, pero con el que no cabe ni identificación ni compromiso, puesto que representa un tiempo ya superado, con unas preocupaciones y unos referentes

intelectuales diferentes.

¿Cómo entiende hoy la crítica académica la comedia barroca? ¿Como una ilustración de un texto prestigiado y a menudo de espléndida calidad literaria y dramática? ¿Como un viaje a un tiempo pasado para recuperar sus más preciados tesoros? ¿O como un acto estético contemporáneo que se produce mediante un diálogo con el siglo xvii a través de una escenificación que se lleva a cabo aquí y ahora, como exige, por otro lado, la estricta naturaleza teatral del evento? Si tomamos como ejemplo, entre otros a los que podría hacerse referencia, la incertidumbre de la percepción —el engaño a los ojos— como uno de los motivos recurrentes en la comedia del xvii, que encontraba en el enredo —a veces disparatado— una adecuada imagen del problema intelectual que generaba, por vía de un humor que permitía desahogar precisamente esa inquietud, como si los dramaturgos áureos trataran de exorcizar a los fantasmas que poblaban su pensamiento o buscaran ofrecer una salida al opresivo ambiente religioso, social y moral de la España del xvii, habremos de preguntarnos —los críticos y los directores de escena— si la presentación en la escena actual de ese enredo pretende un acercamiento amable y vívido a modos de hacer propios de una cultura específica, si constituye un hilarante y eficaz juego teatral, pero inocuo ideológicamente, o si cabe establecer alguna correspondencia —desde el acto mismo de la dramatización— con inquietudes o percepciones propias de nuestro momento histórico y cultural, por ejemplo, con la superposición progresiva de lo real y lo virtual que aproxima acaso la hiperteatralidad barroca a la creciente disolución de la realidad que caracteriza a nuestra época. O, cuando nos enfrentamos a un recurso lingüístico tan aparentemente alejado de nuestra sensibilidad comunicativa —o no—, como es el elaborado y bellísimo verso de los poetas dramáticos del xvii, que configura radicalmente el entramado textual de las comedias áureas, pero que, sobre todo, condiciona la interpretación actoral y la escenificación en su conjunto, ¿habrá de quedarse la crítica en el plano normativo —o pretendidamente normativo— y evaluar si «se dice bien» o no el verso, conforme a hipotéticas tradiciones o a criterios procedentes de tratados o manuales o habrá que preguntarse además por la función dramática y estética que para el espectador actual puede desempeñar una herramienta expresiva tan rígida y, a la vez, tan

eficaz dramáticamente? Y, a partir de esta consideración, inquirir sobre el uso —teatral— que el actor hace de este recurso, cuyo manejo requiere indudablemente destreza, pero está preñado de posibilidades emocionales e ideológicas. Además, y en relación con este asunto, no debe pasar inadvertida la utilización creciente del verso —un verso muy libre, desde luego— en cierto teatro contemporáneo, en España y fuera de España.

Y, sin ánimo de agotar la extensa relación de aspectos que podrían ser considerados por la crítica académica, me parece imprescindible el examen de la labor del actor en la construcción de un personaje dramático, perteneciente, a un tiempo, a otro periodo histórico (que, en ocasiones, se superpone a su vez a otro periodo histórico, puesto que, como es bien sabido, el teatro áureo tiende a la superposición de dos etapas diferentes, sin miedo al juego con el anacronismo, incómodo desde la perspectiva histórica, pero de indiscutible eficacia teatral) y al presente estrictamente contemporáneo de la audiencia que asiste al espectáculo. La fisicidad del actor, su capacidad para comprometerse con una palabra de innegable valor poético y dramático, pero no siempre próxima a los usos verbales cotidianos contemporáneos, su relación con los objetos y, sobre todo, con un vestuario —de época o no—, pero cargado en ambos casos de un indudable valor semántico y dramático, son elementos constitutivos del espectáculo que en modo alguno pueden ser obviados a la hora de analizarlo y comprenderlo.

Los años últimos del siglo XIX y los primeros del XX conocieron en España algunos intentos, más o menos tímidos, de tipificar las interpretaciones actorales concretas de los cómicos contemporáneos. Clarín, Zamacois, Ixart, Fola Igúrbide y algunos otros acometieron ocasionalmente esta tarea y ofrecieron resultados que, si bien no pueden considerarse concluyentes, sí parecen estimables. Incluso un intelectual tan libresco y poco próximo a la práctica cotidiana del teatro («No voy casi nunca al teatro», aseveraba), como es Unamuno, dedicó páginas sugestivas y memorables a la interpretación del actor Tallaví, con motivo de una gira de su compañía que el escritor y pensador vasco pudo ver en Salamanca (Unamuno, 1976: 15-22). Sin embargo, esta línea de trabajo no ha tenido una continuación sistemática. Contra esta opinión podrían esgrimirse artículos aislados —algunos muy

meritorios, y de nuevo *Primer acto* nos ofrece ejemplos estimables—o tentativas fragmentarias, pero, con mayor frecuencia, las referencias a los actores se han limitado al terreno de lo anecdótico, al juicio más o menos sumario de sus actuaciones mediante la descalificación o el halago, o al empleo de muletillas, de cómodas frases hechas que poco o nada significan. Ciertamente, no han faltado algunas reflexiones sobre el arte del actor, como tampoco métodos o manuales, pero escasean los análisis de interpretaciones concretas, de construcciones de personajes específicos.

Y es precisamente esta situación, estas carencias de la crítica en su conjunto, la que permitiría solicitar a la crítica académica un mayor esfuerzo para que se implique no ya en el pasado histórico (literario-filológico) de esos textos, sino en el presente de la puesta en escena de los clásicos. Que dé una respuesta a la insuficiencia de la propia crítica e incluso del propio teatro. Que construya un refugio de inteligencia frente a la stupidización creciente impuesta por los medios de comunicación de masas. Que haga buena la sentencia que enunciaba Adorno y leíamos más arriba. Que se erija en referencia de la nueva crítica y el nuevo teatro. Que supere la concepción del teatro como algo trasnochado y patrimonial y lo entienda como algo vivo y eficaz para la sociedad contemporánea. Que, más allá de vigilancias de hipotéticas ortodoxias, explique esa relación dialéctica entre un texto que responde a unos paradigmas propios del siglo XVII y una escenificación realizada por y para hombres y mujeres del siglo XXI. Strehler o Brecht podrían servirnos de referencia y de ayuda. En definitiva, que la crítica académica haga efectiva, y le sirva de presupuesto, la consideración de que hablamos de teatro contemporáneo a partir de un texto clásico. Como tal teatro, tan contemporáneo es —debe ser— una escenificación de *La vida es sueño* como una de Rodrigo García, por citar dos ejemplos emblemáticos. Otra cosa es la escenificación por la que se opte y, naturalmente el texto de procedencia.

Precisamente el vacío que ha dejado la renuncia, el arrumbamiento o el abandono de la crítica tradicional en los medios de comunicación, podría permitir a la crítica académica ocupar paulatinamente ese espacio. Algunas tareas se han ido emprendiendo ya con resultados interesantes, pero muy escasos si los comparamos con la abundancia de la producción escénica. En su

momento, quienes promovieron, alentaron y desarrollaron la iniciativa de las Jornadas de Almagro, entendidas como encuentro entre creadores y estudiosos del teatro del Siglo de Oro, entre ellos César Oliva o Luciano García Lorenzo, abrieron una prometedora senda para recorrer este itinerario. Por otro lado, algunos trabajos de Sanchis Sinisterra, de J. A. Hormigón, de Guillermo Heras, o de Tordera, por no mencionar sino algunos de los que comparten la condición de creadores y teóricos, allanan también el camino. Ciertamente, el territorio es extraordinariamente complejo, inabarcable, en cierto modo, pero, acaso por ello, tentador y estimulante.

En concreto, proponemos algunas líneas de acción, tales como:

- 1) Análisis pormenorizados y sistemáticos de espectáculos contemporáneos concretos basados en los clásicos.
- 2) Estudios teóricos sobre los problemas —teóricos y prácticos— que ha de afrontar una escenificación contemporánea de los clásicos.
- 3) Propuesta de modelos de crítica del teatro del Siglo de Oro.
- 4) Discernimiento de diferentes poéticas empleadas en la escenificación del Siglo de Oro por parte de los directores de escena.
- 5) Estudio y análisis sistemático de los trabajos llevados a cabo por los numerosos directores que han escenificado o escenifican habitualmente el teatro del Siglo de Oro.
- 6) Análisis del discurso teatral, implícito o explícito, que caracteriza a festivales especializados u otros eventos semejantes, compañías, instituciones, etc.

Todo ello contribuiría a configurar, por ejemplo, una deseable historia del teatro contemporáneo contada desde los directores y sus espectáculos, en vez de hacerlo desde los dramaturgos y sus textos, lo que supondría un significativo cambio desde el punto de vista metodológico, un enfoque propiamente teatral, a diferencia de las tradicionales historias de la literatura dramática, a las que no se pretende sustituir, sino, por el contrario, complementar.

No existe todavía una proporción entre los estudios sobre dramaturgos clásicos o modernos dentro del ámbito de la crítica

académica contemporánea y los casi inexistentes estudios sobre escenificaciones —los productos verdaderamente teatrales— basados en los textos de esos mismos dramaturgos. Y eso pese a que se perfilan ya lenguajes bien definidos —poéticas, retóricas— en algunos directores de escena. Naturalmente nos encontramos con la tradicional objeción que se nos presenta cuando planteamos cuestiones semejantes: la evanescencia del objeto analizado, el carácter efímero y único de cada representación teatral, tan difícilmente aprensible y tan diferente del cómodo e inamovible objeto de investigación constituido por el texto literario-dramático. Sin embargo, disponemos ya de herramientas suficientes para comenzar a abordar esa reconstrucción de una puesta en escena (fundamentalmente las reproducciones en DVD), aunque entendemos que sería imprescindible trabajar sobre espectáculos vistos también en el teatro por el crítico académico. Nada puede sustituir a la experiencia del espectador teatral.

■ OBRAS CITADAS

- DOMÉNECH, Fernando (2001). *ADE-Teatro*, n. 85, abril-junio 2001.
HAMM, Peter (1971). *Crítica de la crítica*: Barcelona: Barral Editores.
HUERTA, Javier (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
UNAMUNO, Miguel de (1976). *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe.
ZIZEK, Slavoj (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.