

GUSTAVO BUENO MARTÍNEZ

La esencia del Teatro

Publicado en la REVISTA DE IDEAS ESTÉTICAS
Abril - Mayo - Junio, número 46.

M A D R I D

1 9 5 4

LA ESENCIA DEL TEATRO

POR

GUSTAVO BUENO MARTÍNEZ

Presenta indudables dificultades la determinación de la esencia estricta de la sustancia teatral. Porque la esencia, tal como aquí nos interesa, del Teatro ha de venir expresada en alguna propiedad, en alguna nota o grupo de notas que sean *necesarias*, pero también *específicas*, del mismo y con virtud suficiente para congregar a todas las demás, estructuralmente, con un *sentido*. Mas como quiera que el Teatro es una realidad muy compleja, es todo un mundo artificialmente creado por el hombre para contemplarse a sí mismo, en arrebató más o menos narcisista, las dificultades para entresacar una de estas partes, y conferirle la dignidad de "Primer analogado" del universo teatral, habrán de ser considerables.

Ante todo, en el Teatro hay Actores que gesticulan y se mueven según regla; por otra parte, profieren ruidos, en forma de diálogos o monólogos, de los que suele ser responsable el autor dramático, que resulta así, al parecer, el *Deus ex machina* indiscutible de la farsa toda. El es también quien concibe los movimientos, quien traza las relaciones que han de tejer los comediantes: sin él, toda la sustancia del Teatro, que es ficción, quedaría resuelta en la

nada. El Teatro sería no otra cosa sino un modo de expresión de la ideología que el individuo —el Autor— ofrece a la Sociedad: Un modo de expresión de que dispone el escritor, con una trascendencia, en lo esencial, análoga al del libro o la cátedra. Llamaré a esta teoría sobre el Teatro “Teoría Literaria”. Para ella, en rigurosa pureza, la misión de los Actores y de la escenografía sería la de transmitirnos cómoda e intuitivamente las ideas del Autor, a cuyo servicio deberían siempre ser aquéllas consideradas. En esta teoría, la importancia del Teatro se acentúa sobre el “texto”; el arte dramático es sencillamente un género literario. Actores y Escenario significan, para el Teatro, lo mismo que las figuras gráficas para la Ciencia: Auxiliares de la expresión. Es justo reconocer que semejante modo de pensar es grato a los Profesores de Literatura y, desde luego, a los propios autores dramáticos, especialmente los comediógrafos de la decadencia griega y los grandes trágicos franceses, cuyas obras más bien se leían que se re-presentaban. El llamado “Teatro experimental” de nuestros días, en el que los Actores, como en un Ensayo, aparecen en escena leyendo sus papeles respectivos, sugiere esta interpretación de la esencia del Teatro. Podríamos apoyarnos también en el “Teatro radiofónico”. Sin embargo, no creo que sea legítimo considerar al texto —o, lo que es lo mismo, al Autor— como elemento esencial del Teatro. Podrá, eso sí, sostenerse que la dignidad espiritual del contenido ideológico del Teatro es mayor que la de cualquier otro de los elementos de que éste consta: pero esta valoración no puede confundirse en ningún caso con una definición. Sería tan disparatado como decir que lo esencial en el hombre es el espíritu, puesto que es el componente más noble de que consta. En el caso del Teatro, también el contenido ideológico en sí mismo, no es, en cuanto previamente escrito por el Autor dramático, ni siquiera necesario, puesto que

puede faltar, como en la *Comedia dell'Arte*. Pero en todo caso, este contenido ideológico, en sí mismo, no es específico del Teatro: él lo comparte con la novela, la lírica, etc. —cuya expresión normal es el libro—. En consecuencia, en ningún caso puede ser considerado el “texto”, el Autor, como la pieza esencial del milagro teatral, si nos seguimos ateniendo a la noción de esencia antes adoptada.

• Esto no es incompatible, como se comprende de suyo, con que, para el escritor dramático, el Teatro sea tan sólo un medio de expresión personal; el Autor es libre de concebir desde este parcial y aun accidental punto de vista el Teatro; pero ello no significa que el Teatro, en sí mismo, consista en lo que el Autor pretende. Para el empresario, el fin del Teatro es el lucro; pero no puede decirse que el lucro sea la única función social del Teatro, ni la más importante. En cuanto a la interpretación de las dos realidades límites, respecto a la significación del *texto* en el Teatro, a saber, la *Commedia dell'Arte* y el *Teatro experimental*, me limito a observar que en la *Commedia dell'Arte*, es muy rebuscado concebirla como un caso particular de la “teoría literaria” general, a saber, cuando el Autor es el mismo Actor; y es rebuscada esta explicación porque aquí la coincidencia no es accidental —“material”—, es decir, que una misma persona puede, a la vez, como Esquilo o Molière, ser actor y autor, sino *esencial* —formal, es decir, que aquí el Actor es Autor en cuanto Actor—, por lo cual no cabe mantener esa distinción sin un gran esfuerzo. En cuanto al Teatro experimental, se trata simplemente de un caso límite, que quizá conserve muy poca substancia teatral, obediente a un instinto antiteatral; pero sin embargo, en cuanto es Teatro, mantiene los atributos esenciales, que serán algo distinto del puro texto que el público pudiera asimilar por simple lectura.

La segunda teoría fundamental que acerca de la esen-

cia del Teatro ha sido formulada y que llamaré “*teoría plástica*”, suele ser considerada como la contrafigura de la recién criticada “*teoría literaria*”. Para la *teoría plástica*, lo verdaderamente original, relevante y característico del Teatro es la Pantomima, la Escenografía, el “espectáculo”. Es muy frecuente concebir estos elementos como los específicamente “teatrales” —y en este adjetivo suelen depositar los *literatos* un sentido despectivo y peyorativo—. Además se da como una alternativa indudable que el Teatro o es “pensamiento” o es “espectáculo”. Por eso, algunos piensan —teoría ecléctica— que la esencia del Teatro debe ponerse más bien en la reunión de ambos grupos de elementos: sólo cuando los diversos colaboradores de la obra teatral —autor, actor, escenógrafo— aportan equitativamente su escote, entonces puede fructificar la obra teatral en toda su perfección. “Ninguno de ellos —dicen Baty y Chavance— usurpa el primer lugar; cada uno lo va tomando a su vez, en el momento en que la expresión reclama el instrumento de que dispone.” Pero tampoco puedo adherirme a estas teorías —la teoría de la plástica y la *ecléctica*— porque no consiguen destilar la quintaesencia de la substancia Teatral. La *teoría plástica*, por sí sola, no recoge lo esencial y específico del Teatro, porque lo “espectacular”, lo plástico del Teatro es un componente genérico —un “fraude”, lo ha llamado Correa Calderón— que comparte el Teatro con otras realidades culturales —por ejemplo, la danza, el *ballet*, etc.—. Tampoco encuentro satisfactoria la teoría ecléctica; antes bien, me parece, dentro de su prudente sensatez, un artificio para disimular el desconocimiento de la calidad con la cantidad, la ignorancia del elemento formal del Teatro con la burda enumeración material de todos sus ingredientes; es cierto que el criterio obtenido de esta teoría ecléctica para juzgar sobre el porvenir y el valor de una obra teatral es útil: que está en ra-

zón directa del grado de perfección de todos los componentes. Pero ello no supone que conozcamos la esencia de la obra teatral. Podemos afirmar que un animal gozará de salud cuando todos sus órganos estén sanos y la relación entre ellos sea proporcionada: pero esto no puede confundirse con un saber *esencial* sobre la substancia de la vida. Además, la alternativa más generalmente sobreentendida —“texto” o “plástica”— no es exhaustiva: en el Teatro existe también otro elemento decisivo, si bien de otro *grado* diferente, de otra estirpe ontológica que la de los componentes ya conocidos.

Es así que éstos podrían reunirse bajo el nombre común de “componentes materiales, objetivos” del Teatro (con una objetividad que es *ideal* en el texto y *real* en la plástica), mientras que el nuevo ingrediente es de naturaleza formal y *subjetiva*. Y acaso a primera vista, incluso, podría asombrar que se le invoque como un ingrediente más, dado su aspecto sutil y meramente conceptual; pues él no es un contenido más al lado de los otros, un elemento *material* más, sino formal; cuya importancia se mide no sólo por lo que con él afirmamos, sino también por lo que negamos: que los elementos *materiales* sean lo esencial del Teatro. Lo que afirmamos cobra así interés pleno; la esencia del Teatro es el mismo “estar-en-escena” de los Actores y, a través de ellos, de la escenografía; el propio re-presentar un papel. Sin este elemento, desde luego, se comprende que no podemos hablar de la realidad del Teatro: porque no podríamos llamar Teatro a un espectáculo en el cual unos muñecos, poblando la más pintoresca y cromática escenografía, recitasen como loros un texto literario: estaríamos ante un *Gran Guiñol*, pero de ningún modo, a pesar del texto y de la plástica, ante un hecho teatral. Mas basta que ciertas *personas humanas re-presenten* para que el *texto* y la *plástica* adquieran la dignidad

de elementos teatrales. Entonces es legítimo concluir ya que es a través de este elemento *formal, subjetivo*, de esta actitud espiritual y humana que queda perfectísimamente recogida en la expresión “*estar-en-escena*”, por donde los ingredientes “*materiales*” del Teatro —Texto y Plástica— vienen a ser verdaderamente teatrales, tejiéndose en la unidad de la “representación”. Si además advertimos que el “*estar-en-escena*” sólo puede concebirse, en tanto es una actitud espiritual, cuando hay un espectador que contempla, podemos fundadamente sospechar que el “*estar-en-escena*” es la nota verdaderamente esencial del Teatro, puesto que no sólo es necesaria a él, sino que posee la virtud de congregar a todos las restantes que hemos enumerado.

CONSTRUCCIÓN DE LA ESTRUCTURA “TEATRO” A PARTIR DE LA IDEA DEL “ESTAR-EN-ESCENA”.

Toda la teoría que acerca del Teatro y de sus relaciones con la Sociedad voy a defender, se basa en esta concepción de naturaleza *formal* —es decir, no *material*— acerca de lo que el Teatro sea: que lo esencial del Teatro, aquello que es específico suyo, y a lo que todo lo demás se ordena en una *estructura inteligible*, de “sentido”, es el *estar-en-escena*. Es una característica del Teatro, ciertamente obvia y hasta puede decirse que moleste esta mi recordación, de algo que, de puro sabido, se da ya como presupuesto. Pero mi propósito no es dar noticias nuevas, sino esforzarme por enseñar a ver de un modo distinto lo que acaso constantemente tenemos ante nuestros ojos.

El “*estar-en-escena*”, el re-presentar, es, por lo menos, un modo de conducta del animal humano que sólo lo adopta cuando se siente observado, contemplado por otra per-

sona; aun cuando el característico amaneramiento de los ademanes, engolamiento de la voz, o la misma "afectada naturalidad" del comediante puedan tener lugar en ausencia de un público, en la soledad del camerino, intencionalmente el Actor se siente observado, contemplado: siente que él está en escena. En rigor, basta el sentirnos contemplados por nosotros mismos, el mirarnos al espejo, para adoptar la actitud espiritual que nuestro idioma ha expresado en la soberbia expresión: "estar-en-escena". Desde este punto de vista, es el público el que desempeña la función de *Espejo* para el que "está-en-escena". Antes que concebir el escenario como el *Speculum vitae*, donde el público ve reproducida y reflejada su propia vida, sus propias virtudes y vicios, es el público quien, con el conjunto de sus innumerables pupilas, teje una inmensa superficie especular donde se reflejan, con el escenario, los actores y, ante la cual, se *amaneran*.

Si el estar-en-escena de una Persona envuelve, como actitud formal espiritual, la referencia a un espectador que contempla ese "estar-en-escena" —y el espectador es en principio, originariamente, Persona distinta del que está-en-escena; la autocontemplación sólo se comprende psicológicamente como caso límite, derivado de la contemplación de otro—, deberemos estudiar analíticamente tanto los componentes del que *está-en-escena* (el Actor) como del que lo contempla (del Espectador) para bosquejar la esencia de esta decisiva forma de conducta que hemos escogido como *primer analogado* de la estructura Teatro.

A) *El estar-en-escena considerado desde el Actor.*

El estar-en-escena es una situación de la Persona humana —del "espíritu corporeizado"—. Por consiguiente,

el estar-en-escena, como todo fenómeno humano, tiene que definirse con ayuda de categorías a la vez espirituales y físicas. Esta afirmación carece de pretensiones *metafísicas* (en el sentido del problema de las “relaciones del alma y el cuerpo”); reclama solamente un alcance “operacional”, *conceptual*. Concretamente, el estar-en-escena consiste en un modo peculiar de hablar, callar, moverse o detenerse, gesticular o quedarse inmóvil, que constituyen, todos ellos, los elementos de las *ideas generales de Expresión y Lenguaje*. El estar-en-escena, envuelve, pues, una *masa* de hechos físicos —movimientos, sonidos; éstos, a su vez, paisajes, resonancias— que todos juntos constituyen la *plástica* del Teatro, la escenografía, lo mímico, los pantomímico, etc. Es además necesario que estos fenómenos de expresión lo sean intencionalmente; es decir, tengan una intención expresiva, comunicativa, para el espectador, de *actitudes internas*. Por esto es indispensable advertir que el estar-en-escena es un modo humano de expresión, en sentido estricto —no meramente de comunicación en sentido amplio—. En efecto: la *comunicación* al prójimo puede referirse, o bien a contenidos objetivos, trascendentes al que los comunica, o bien al modo subjetivo de vivir esos contenidos objetivos. Así, es preciso distinguir netamente entre *exposición* y *expresión*: tal es la distinción semántica fundamental, que corresponde aproximadamente a la distinción entre *lenguaje* (cuando éste se asume en su función de *Vorstellung*, de pintura o representación) y *expresión* (mímica y pantomímica). “Con algún buen sentido —comenta Ortega en el prólogo a la *Teoría de la Expresión*, de Bühler— podemos decir que la tristeza *está* en la faz contraída, pero la idea de mesa *no está* en la palabra “mesa”. Esto no excluye que el Lenguaje hablado tenga también una función patonómica y expresiva en general muy acusada.

El estar-en-escena es antes un fenómeno de “expresión” que de “exposición”.

Esta proposición es evidente con advertir que lo que el Actor dramático ofrece al público es un *mundo interior*, *subjetivo suyo*, y no un mundo impersonal del que fuera mero relator o rapsoda. En esto se distingue el Actor teatral del mero “narrador” —v. gr., del “juglar”—, si bien las distinciones, aplicadas a la realidad, nunca producen disociaciones absolutamente puras y nítidas.

En cuanto fenómeno de *expresión*, el estar-en-escena implica la “colaboración” de todos los elementos *plásticos* y *lingüísticos* que la expresión necesariamente envuelve. También se comprende cómo es, hasta cierto punto, arbitraria la posibilidad de limitar los recursos expresivos (prescindiendo, por ejemplo, en los casos extremos, o bien de la palabra —en el Ballet— o bien del movimiento y mímica —en el Teatro experimental—), sin que por ello, necesariamente, sea suprimida la elemental actitud del estar-en-escena, y, en consecuencia, la estructura teatral derivada de ella.

Desde el punto de vista del *Actor*, por tanto, “estar-en-escena” significa estar *re-presentando* un “papel”: no puede, pues, eliminarse el “mundo interior” expresado mediante los gestos y palabras: tantas más probabilidades habrá de precisión y riqueza en el contenido expresado cuanto más se preparen las frases y ademanes; pero eso no significa que puedan faltar en las improvisaciones. En la *Commedia dell'Arte*, los actores representaban arquetipos ya reconocidos y hasta caracterizados por el disfraz y las máscaras (Pantalón, Arlequín, el Capitán, etc.), como en las antiguas *atellanae* (Pappus, viejo verde y avaro; Maccus, jorobado, calvo, necio y tragón; Cicirrus, Sennio, etc.). Es-

tos elementos materiales —El *Contenido* y la *Plástica*— no pueden faltar jamás en la acción del re-presentar: precisamente el “estar-en-escena” estriba en “encarnar” estos elementos materiales, imprimirles vida en la escena, vivificarlos al “ponerlos en escena”: es esta *puesta en escena* lo que *formalmente* constituye la esencia del Teatro, y que, por ello, no debe interpretarse como una actitud formal que puede realizarse sin ninguna materia o contenido.

B) *El estar-en-escena considerado desde el Espectador.*

Si se “pone en escena” un mundo espiritual es para que otras personas lo contemplen: el estar-en-escena es una actitud que las personas asumen para mostrarse, exhibirse ante un público. Sin un público, no es concebible la realidad del escenario. Actores y Espectadores se refieren mutuamente, como maravillosamente enseña Ortega. Pero esto no significa que sean ambos dos elementos igualmente significativos para la íntegra realidad del teatro. Antes bien, por ley de esencias, el espectador, aunque imprescindible, es un elemento *subordinado al Actor, al estar-en-escena*: porque al Teatro se va *para ver a los actores* y no para colaborar con ellos a la realización de una unidad superior a ambos —el Teatro “en abstracto”—. Es cierto que el hecho de ser espectador ha ido paulatinamente convirtiéndose en “un oficio” de tanta artificiosidad como el oficio de comediante: y, así, en una función de gala, asistimos a una representación teatral tanto si miramos al escenario como si volvemos la vista al Corral. No sólo allí, sino aquí también los hombres se exhiben con sus disfraces rigurosos —trajes de noche, actitudes y saludos amanerados y hasta cuentan a veces con un verdadero escenario, una decoración funcional para el espectador—. Encierra

una profunda significación el hecho de que en una sala como la que en 1580 construyó Andrea Palladio para la Academia Olímpica de Vicenza, hubiese ya un techo que protegiese a los espectadores; una rigurosa distribución del “papel de espectador”, que, ya desde las *Cavese* de los Teatros Clásicos, aparece jerarquizado, organizado teatralmente. Se ha observado (Julián Marías: *Introducción a la Filosofía*) que en el Cinematógrafo la sala está a oscuras, a diferencia del Teatro. Esto significa para mí, desde luego, una mayor penetración espiritual del Teatro; el espectador se parece más al Actor, en cuanto no es *anónimo*, borrado por la oscuridad que hace brillar a la Pantalla (véase la Conclusión de este ensayo). Pero de aquí a concluir que tanto el Actor como el Espectador “representan un papel” para que el Teatro surja, hay un gran trecho que sólo un abuso de las palabras puede salvar: El espectador está en escena también pero en el “sentido ontológico” y no “teatral” que ahora analizo.

¿Qué es, entonces, recíprocamente, lo que el espectador contempla en la escena? Esta pregunta acaso parezca desprovista de sentido, de puro obvia: pues el espectador habrá de ver —se dirá— lo que la escena ofrece. Pero lo que en ella aparece es heterogéneo, es un complejo de diversos contenidos —desde las manchas simbólicas de los telones hasta la concha o las palabras de los actores—; la pregunta puede transformarse en esta otra equivalente: *¿Desde qué aspecto el espectador contempla las realidades acacidas en escena para que la contemplación pueda ser llamada teatral?* Porque lo que es indudable es que podrían adoptarse especulativas desde las cuales la contemplación no sería teatral: por ejemplo, el punto de vista del niño, que aburrido en una butaca, sólo observa la entrada y salida de los actores, escucha sus palabras con indiferencia; o el del Arquitecto, que sólo se interesase por problemas

de acústica, en relación con la Sala y Escenario. *Es necesario, pues, determinar lo que el espectador, no como espectador infantil o técnico, sino como espectador teatral, ve en la escena.*

Y así como en la escena habíamos distinguido dos tipos de componentes, unos de *carácter material* (la “plástica” y el “texto”) y otro de *carácter formal* (el “estar-en-escena”), que daban lugar, respectivamente, a las teorías materiales (entre las que enumeré la teoría plástica y la teoría literaria, así como la ecléctica) y a la *teoría formal* del Teatro, considerado indeterminadamente o, a lo sumo, desde el punto de vista del Actor, así también, recíprocamente, las teorías que acerca de lo que el espectador teatral debe ver en la escena se formulen, han de agruparse en alguna de estas dos grandes hipótesis: o bien lo que el público busca en la escena es algo de carácter *material* (sea el elemento plástico, sea el mundo espiritual expuesto principalmente por medio del lenguaje de los actores), o bien es algo de naturaleza *formal*, es decir, el propio “estar-en-escena”.

Casi estoy seguro de no equivocarme si afirmo que todas las teorías, implícita o explícitamente adoptadas para interpretar la actitud del espectador teatral, en cuanto tal, son de naturaleza “material”. No ya, ciertamente, la teoría correlativa a la “teoría plástica” y que podría formularse de este modo: el espectador buscaría eminentemente en la escena el elemento plástico, escenográfico, pantomímico, etc., como la verdadera novedad por respeto, por ejemplo, a la lectura. Esta interpretación de la actitud del espectador suele generalmente condenarse, con razón, por casi todos, como anti-teatral: incluso se suele emplear la palabra “espectáculo” para designarla, oponiéndola a la “actitud estrictamente dramática”, que, aunque —según los conceptos antes dibujados— es asimismo “material”, suele considerarse de una mayor dignidad y estimarse como

la equivalente al Teatro en sí mismo. Según esta teoría, pues, que es la que necesita una crítica minuciosa (puesto que la teoría del espectáculo es notoriamente errónea y superficial), lo que el *espectador vería* en la Escena sería, sencillamente, el *Mundo espiritual* intencionalmente descrito, re-presentado por los Actores y la Escenografía. Para esta teoría, el actor es un puro intérprete, un trujamán de un “papel”, intermediario entre el Autor y el Espectador. La misión del *Escenario* (como conjunto de Actores y tramoyas) sería, en lo esencial, *simbólica*: consistiría en re-presentar un Mundo espiritual, mediante un sistema de símbolos o signos adecuados. La bondad de la farsa podría medirse por la capacidad que Actores y Escenario poseyeran de sustraerse a sí mismos para dejar paso al mundo intencionalmente representado: el actor que encarna a *Hamlet* será tanto mejor actor cuanto menos exige pensar en su personalidad real y más nos desvía la atención haciéndose “transparente” a sí mismo hacia el atormentado Príncipe de Dinamarca; del mismo modo que un telón estaría tanto mejor construido cuanto más nos sugiere el pensamiento de una muralla y no del trazo concreto en que, en verdad, consiste. Para esta teoría, el espectador es un hermeneuta de los símbolos que van apareciendo en el Escenario; la escena es un escrito cifrado cuya lectura nos pone en contacto con un mundo distinto de la escena (sólo accidentalmente igual a la escena misma): en ocasiones, el simbolismo llega a ser enteramente arbitrario y artificioso. Así, por ejemplo, Hylas se pone de puntillas al pronunciar “los grandes Atridas”, como si quisiera significar los “altos”. (Sittl, *Los gestos entre los griegos y los romanos*. Apud Bühler.)

Esta teoría es, sin duda, sumamente sugestiva y pueden aducirse muchos testimonios a su favor; es, generalmente, *la que todos suelen seguir*, explícitamente y, sobre todo,

implícitamente. Es también, como la plástica, una teoría “material”: sólo que mientras ésta no impone al “espectáculo” un sentido simbólico, sino que se contenta con afrontarlo en su estricto y real cromatismo, en cuanto pintoresco y bello en sí mismo, aquella interpreta la escena como presagio de un Mundo distinto de la escena en el que se termina intencionalmente la mirada del espectador. Pero, en rigor, tanto la primera teoría como la segunda se contentan con explicar al espectador como *vidente de un Mundo objetivo*, cuyo acceso nos lo hacía en todo caso posible el Escenario.

Pero también he de rechazar enérgicamente la “teoría simbólica” de la escena, la teoría que explica los fenómenos de la escena como conjuntos simbólicos brindados a la interpretación del espectador, para que en ellos intuya objetos distintos del escenario mismo. En efecto: esta teoría nos proporciona una idea bien pobre del arte dramático: ser un simple procedimiento de expresión, de análoga función que el libro y, probablemente, de menos precisión. Es cierto que esta interpretación del Teatro, aunque muy semejante a la de otras actividades espirituales, no la confunde con ellas, porque no sólo por el Fin y Contenido, sino también por los *medios* de expresión, se diferencian unas artes de otras. Pero en todo caso, la peculiaridad del Teatro quedaría limitada a la humilde novedad que, en cuanto a los medios expresivos, le es reconocida. Sin embargo, existe una profunda razón para rechazar esta teoría del Teatro basada en una propiedad sumamente importante del mismo, que lo distingue además, a mi entender, del Cinematógrafo: es la *mención intencional* que a los elementos escénicos, tomados como símbolos, corresponde. Es cierto, sin duda, que, en un sentido amplio, los fenómenos que tienen lugar en el Escenario desempeñan la función de símbolos, de signos de algo distinto de ellos mismos (y así,

por ejemplo, un movimiento rápido de un actor puede ir interpretado como un símbolo de su cólera): a esto llamaré *mención intencional* de un símbolo, que no es otra cosa que la referencia al objeto por él designado. Así, la teoría simbólica viene a defender que la *mención intencional* de los actores y escenografía es algo distinto del escenario: por ejemplo, el Actor Hamlet es un símbolo del *Hamlet* ideal creado por Shakespeare. Ahora bien: ¿Se ha observado que lo que el espectador contempla en el Teatro no es algo distinto de los Actores y del Escenario mismo? Esta sospecha, que ya en sí es una fecunda “hipótesis de trabajo” puede ser fortificada por el siguiente razonamiento: Nosotros llamamos “farsa”, “ficción”, a lo que sucede en la Escena: y ello porque en aquélla nos “engañamos” tomando como “verdadero Hamlet” al que sólo es “verdadero Actor”; tomando como “verdadero Torreón” a lo que sólo es “verdadera tela”. Ahora bien: si a los elementos escénicos les correspondiese una función simbólica en esencia, sería absurda la idea de *farsa* que acompaña inexcusablemente a toda representación dramática: en efecto, no es posible hablar de “engaño” cuando la intuición de un símbolo nos remite al objeto correspondiente: así, no puede hablarse de “engaño”, de “farsa”, cuando ante la sensación de esta cierta “cantidad de tinta” en que consiste la palabra “Platón”, el espíritu se traslada intencionalmente a la imagen del filósofo griego, sin detenerse en la entidad gráfica en sí misma: aquí no hay engaño. Tampoco lo había cuando, al ver el telón escenográfico, el espíritu, sin detenerse en él, aunque estribando en él, discurre hasta la consideración de la Muralla a la que el Torreón representa. Pero sí lo habrá, y de un modo necesario, cuando por alguna razón permanente el espíritu sustituyese lo simbolizado por la entidad del símbolo en sí mismo: tomar el signo por lo mismo signado, como hace el idólatra, o reci-

procamente, tomar lo que no es símbolo, sino objeto, por un signo de otro. Esta confusión puede ser, a veces, no fortuita, sino legal: así como siempre que vemos nuestra imagen reflejada tendemos a concebirla como algo real.

¿No podrían interpretarse los “engaños” o ilusiones de la escena como un resultado del juego entre los elementos escénicos como símbolos y como entes de realidad propia? Esquemáticamente, quedaría todo explicado si admitimos que los actores no son propiamente símbolos de Personas distintas de ellos, sino que se designan a sí mismos: sólo así podrá hablarse de farsa, cuando los consideramos como representando a otros: y esta consideración es de una probabilidad análoga a la que existe para tomar la imagen especular por imagen real, sólo que inversa: aquí tomamos la imagen por lo real: en el Teatro, lo real por imagen. *Pero en el Teatro, lo que el espectador vería no es algo distinto de los actores y del escenario mismo, es decir, lo que de verdadero real y no de simbólico tiene el Escenario mismo. (Los conceptos de Verdad y Engaño aplicados al Teatro pueden encerrar muchos sentidos. Por ejemplo, podemos llamar verdadera o verosímil a una comedia ateniéndonos a la relación entre el “texto” y determinada región de la Sociedad. En este sentido, el Teatro alcanza valores simbólicos. Pero en lo que aquí estudio, Verdad e ilusión se aplican al estricto modo de ser de los elementos escénicos en cuanto símbolos o entes reales.)* Si podemos llamar *farsa* al Teatro, es simplemente porque los elementos escénicos no funcionan originariamente como símbolos de un mundo distinto de ellos, sino porque funcionan por ellos mismos: y la farsa consiste en que, pese a esto, los tomamos por símbolos y no tomamos la escena en lo que de real y verdadero tiene en sí misma.

Ahora bien: ¿qué es lo que de verdadero, real en sí mismo, tiene la escena? Brevemente, aun en el caso de to-

marla como farsa o ficción, lo verdadero sería la ficción misma, “el hecho mismo de fingir”; y este hecho mismo de fingir es una actitud que incesantemente tiene lugar en la Escena, y, naturalmente, sólo pueden asumirlo sus componentes personales, los *Actores*. Todo lo demás —escenografía, vestuario— puede considerarse como el conjunto de instrumentos que ayudan a *fingir* al Actor, o bien, que ayudan a presentar ante el espectador su ficción como una verdad. Pero como hemos considerado la entidad de la ficción en sí misma como algo substantivo, que *verdaderamente* acontece en escena, deberemos concluir que las tramos ayudan en rigor al espectador a contemplar la *verdad de la ficción*, lo que la ficción tiene de real, de verdad, de substantivo, como algo ciertamente auténtico y “verdadero”.

Pero, ¿qué es, en concreto, lo substantivo, lo verdadero de la farsa? Sin duda, el hecho mismo de re-presentar un papel, del estar-en-escena los Actores, que son fenómenos que acontecen efectivamente en el Escenario. Si el espectador contemplase el Escenario bajo este respecto ya no podría hablarse simplemente de que el Teatro es una farsa, un autoengaño, un sueño, y que nos entregamos para evadirnos de la realidad. Lo engañoso del Teatro sería resultado posterior, derivado de tomar lo real como simbólico (al compararlo, v. gr., con la Sociedad); resultado hasta cierto punto obligado, ilusión necesaria, pero que, lejos de exhibir, ha encubierto la esencia de la Escena, pues la *Verdad* del Teatro consiste en que la escena “parezca efectivamente algo *real*”. La “verdad” del Teatro no puede consistir en la verdad del “engaño” de la farsa: si así fuera, necesariamente *cuanto más verídica pareciese la farsa, más engañosa sería*. Cuanto más se exagere la *exactitud*, y para el actor que representa al Carlos VII de Dumas se utiliza la propia armadura del siglo xv pedida al Museo de

Artillería, el *error* es más acusado. En el caso límite en que los propios actores librasen en el escenario una escena *real*, entonces la veracidad de la escena sería ya insuperable; sin embargo, es evidente que ya no estaremos ante un fenómeno estrictamente teatral —evitando la acepción “ontológica” que concedo más adelante—. En conclusión, la verdad del Teatro, considerada como *verosimilitud*, es siempre una relación derivativa, más o menos apetecible (el ansia de verdad de las directrices del Teatro, del Arte de Moscú, *Stavislavsky* y *Nemirowich*, cuya divisa teatral era: *pravda* —verdad en los decorados y en la actuación—, era en rigor un ansia de verosimilitud, siempre relativa a una Sociedad determinada), pero nunca interna en sí misma al escenario, en tanto que lo consideramos como realidad en sí mismo y no como pintura de una Sociedad, relativamente a ésta.

Resumiendo esta discusión acerca del adjetivo *veraz* aplicado a la *farsa* teatral, obtengo: Que sólo podemos llegar a concebir como *farsa* al Teatro si efectivamente se da una “mención del escenario para sí mismo”: si nosotros concibiéramos siempre al actor Hamlet como un símbolo, no habría *farsa* o engaño; luego si lo hay es porque tomamos al actor Hamlet como verdadero Hamlet. Pero esta “encarnación” de Hamlet, por parte del actor, en tanto que es real y puede “ilusionar” al Espectador, posee ya una verdad en sí misma, interna al escenario: entonces, si queremos concebir al Teatro antes que como una “técnica de autoengaño”, puro ilusionismo psíquico, como algo más profundo, verdadero, será preciso admitir que en el Teatro contemplamos antes lo que de real en sí, y no de engañoso, tiene, y que es la “propia re-presentación”; con ello, la *veracidad* del Teatro alcanza ya otro sentido diferente: antes que ser la capacidad del actor para trasladarnos a Hamlet, sustrayéndose a sí mismo, deberá concebirse como

la capacidad del actor para presentarse a sí mismo identificado con Hamlet; esquemáticamente, antes que hacerse él idéntico a Hamlet, es Hamlet quien se hace idéntico a él. El aspecto de farsa que el Teatro siempre envuelve sería necesario pero no originario y profundo, sino derivado de un juego de perspectivas. Pero en esta hipótesis, el orden que guardan los elementos del escenario debe también alterarse: ya no será lícito considerar, v. gr., Actores y Escenografía en igual plano, cuanto a su "veracidad": lo *verdadero es sólo el Actor*; lo demás es sólo auxiliar de la imaginación, e incluso puede ser simbólico (y el simbolismo puede extenderse al propio actor: entonces ya el Teatro se convierte más en narración, en juglaresco espectáculo).

Con esto llegamos ya a la *Teoría formal* del espectador teatral, que corresponde a la Teoría formal del Teatro como un "estar-en-escena", un re-presentar. En verdad, que si como esencia del Teatro habíamos admitido el estar-en-escena, resulta de analítica evidencia que lo que el espectador contempla en el Escenario no será sus contenidos plásticos o un modo intencional mentado por él —tal como sostienen las "teorías materiales"—, sino el propio *estar-en-escena* de los Actores. Verdaderamente, sólo por presupuestos injustificados —el escenario como conjunto de símbolos— podría empañarse la claridad de la afirmación de que al estar-en-escena del Actor ha de corresponderle una contemplación de ese estar-en-escena por parte del espectador. Solamente cuando al *estar-en-escena* se le confiere un sentido simbólico, entonces se hace dudoso que el espectador deba mirar el estar-en-escena y no más bien lo que el estar-en-escena mentase. Pero si se deshace el supuesto sobre la naturaleza simbólica del escenario, la teoría formal del espectador es evidente y analítica.

Según la teoría formal del Teatro, a la actitud del ac-

tor —que se describe con la expresión estar-en-escena— corresponde en el espectador una contemplación de este mismo estar-en-escena: lo que el espectador “busca” en el Escenario es el *virtuosismo* del comediante: hasta cierto punto, la actitud del espectador teatral, en cuanto tal, es la del director dramático: una actitud “técnica” —aunque sin el sentido *técnico* del director de escena—. Así, cuando el espectador contempla el escenario, ve al comediante antes que a *Hamlet*: Ve al comediante re-presentando el papel de Hamlet. Reconozco que esta teoría puede parecer demasiado forzada al aplicarla a la experiencia: pues para que fuese verificable, parece que el espectador debería siempre observar una actitud *reflexiva* y *crítica* ante la Escena, siendo así que más bien se deja llevar hacia el mundo representado por los comediantes. Sin embargo, no puede menos de reconocerse que el público posee una finísima sensibilidad para apreciar cualquier error de interpretación; este error es para el espectador de una significación mucho más grave que una errata en un libro; la sensibilidad para el error demuestra que, de un modo espontáneo, la actitud del espectador es crítica, en tanto que constantemente está “midiendo” al actor con el Ideal que representa. (Por ejemplo, cuando *aplaude a los Actores*.) Esto significa que el espectador se halla en todo momento meditando no sólo los “papeles y caracteres”, sino la *encarnación* de los mismos en las tablas. Según la Teoría formal, además, el objeto formal de la contemplación escénica es precisamente esa encarnación a puesta-en-escena de los Caracteres o Tipos dramáticos. Para que se entienda rectamente la Teoría formal que estoy desarrollando, hay que tener presente que ella *no defiende que el estar-en-escena es el único y exclusivo contenido que el espectador contempla en el Teatro*. Antes bien, es necesario que el espectador vea también los demás contenidos, tanto plásticos como intencionales (en tan-

to que la función simbólica resulta dialécticamente necesaria) y que todos juntos constituyen la *materia* que ulteriormente se pone-en-escena; si ella faltase, el estar-en-escena sería una forma vacía, sin contenido. Lo que defiende, pues, eso sí, la Teoría formal, es que para que la contemplación sea teatral, ha de ser preciso que la consideración del estar-en-escena sea la que matiza a todos los demás. Y la que da origen a la función *específica* del Teatro en la Sociedad, según trata de evidenciar este trabajo.

EL CINE Y EL TEATRO.

De las ideas recién expuestas puede obtenerse un criterio para encontrar la profunda razón de la distinción entre Cine y Teatro, cuyas relaciones son toscamente conocidas por el público en general, pese a que es vulgarísimo el afán de compararlas y proponer consecuencias, muchas veces certeras, obtenidas de la comparación. Acaso la diferencia más profunda entre Cine y Teatro, la que también posee un alcance sociológico mayor, y la que, aunque suene a paradoja, permite rigurosamente mostrar las profundas semejanzas entre Cine y Teatro, es la que puede derivarse del distinto modo de mención intencional de las imágenes del Escenario y de las imágenes de la Pantalla. Según la teoría formal del Teatro, el *espectador contempla la acción dramática toda como si tuviese lugar en el escenario mismo*; y ello supone que la *acción misma* está ocurriendo en la propia escena, como lo demuestra la mímica de los personajes; no en otro mundo simbólicamente mentado por ésta. J. J. Engel ya había observado cómo el actor presenta en las tablas, como un *hic et nunc* de nuevo vivido, lo recordado y el relato de lo ausente y ya pasado. Como quiera que lo que efectivamente sucede en la escena es la repre-

sentación de los actores, la voluntad de encarnar sus Personajes —los *Dramatis personae*—, si existe una ilusión en el Teatro es una *ilusión metafísica* en el sentido de que se trata de una ilusión brotada del propio yo, que él mismo se ofrece a los demás como otro distinto a quien representa. El escenario puede concebirse como un conjunto de artificios que ayudan a la imaginación (y que pueden faltar); pero en sí mismo, si él es símbolo, lo es sólo de la idea “espacio indeterminado”, donde ciertos hombres pretenden realizar el *experimento metafísico* que consiste en abandonar su personalidad para asumir la ajena. El elemento esencial del Teatro es así el Actor, la persona que está-en-escena: el elemento humano que representa; tal es lo *real* y auténtico del Teatro. Todo lo demás es elemento subordinado (aunque inexcusable). El Escenario, además, posee en sí mismo la capacidad de ser un lugar espacial que plantea artificial y experimentalmente *situaciones reales* (en el sentido behaviorista) para ciertas *personas* (los actores): en él, pues, la metamorfosis de la persona es verdaderamente real y metafísica. El Actor (el estar-en-escena) es lo esencial del Teatro; incluso cuando leemos una obra dramática pensamos en situaciones escénicas. En el Teatro radiofónico, seguimos hablando de “foros” y “proscenios” en lugar de vivir las situaciones como en la novela. El Autor dramático es, por paradójico que parezca, accidental en el Teatro. El público no lo advierte, y para acogerlo, exige que se le presente como un Actor más, saludando entre los demás actores. La “acción” tiene lugar siempre en el Escenario porque la acción teatral es *la representación de los Actores*. Si los telones representan Dinamarca, esto es una pura ayuda a la imaginación. Lo esencial del Teatro es que Hamlet vive en el escenario mismo, gracias al Actor; y así como el *escenario* era el símbolo indeterminado, abstracto, del lugar de cualquier persona, así el *Actor* es el símbolo

de cualquier persona, de la Persona indeterminada en general. Así, en el Teatro veo al Actor a través de Hamlet, pero no a Hamlet a través del Actor, como mero símbolo; lo que veo es al Actor en cuanto que se da en Hamlet, y en el mismo lugar que se halla. Es como si *Hamlet* estuviese en la propia escena encarnado en el Actor. Y esta encarnación es una verdadera ilusión metafísica, no óptica, pues el propio Actor —como en el Teatro clásico— puede anunciarnos lo que va a representar. Es lo esencial del Teatro, es su *verdad*. Por eso, todo verismo teatral —que, en esencia, sólo dispone de un mismo procedimiento: poner a la acción en el escenario mismo (es el recurso de *La Comedia Nueva* de Tamayo; o el de Pirandello, etc., cuando hace que del público actúen sobre los Actores, para conseguir que éstos aparezcan no como símbolos, sino como reales en sí)— es redundante: pues el *verismo* es la propia experiencia metafísica que siempre se da en la Escena; todo lo demás —escenografía— no es, por así decir, materia del verismo: puede ser accidental. Así, lo es también el que la acción suceda en el escenario o fuera de él, o que los telones representen castillos o se representen a sí mismos. En el Teatro, lo esencial, que es la representación de los actores, siempre tiene lugar en el Escenario.

Pero en el *Cinematógrafo* todo es distinto. Cierto que, desde el punto de vista técnico de la edificación del film, también hay actores, puesta-en-escena, “teatro”. Pero consideremos la cuestión desde el espectador, que a fin de cuentas posee la visión esencial, la visión de la obra acabada. Y lo primero que debemos advertir es que *la mención intencional del Cinematógrafo jamás es la propia pantalla*. Cuando contemplamos una proyección cinematográfica, necesariamente pensamos en el mundo intencional por ella representado. Aquí escenografía y Actores están ya en el mismo plano significativo: todos son elementos de un Mun-

do objetivo con el que la Pantalla nos pone en comunicación: de aquí el *Naturalismo* del *Cinematógrafo*. Pero este naturalismo no puede considerarse como un simple avance en la misma dirección que el Teatro, como un *logro* de verismo al cual la farsa jamás podría llegar. El naturalismo del *Cinematógrafo* es de otro grado ontológico que el naturalismo al que puede legítimamente aspirar el Teatro; acaso pudieran diferenciarse diciendo que el uno consiste en una pura ilusión óptica —una ilusión psicológica—, mientras que el otro consiste en una ilusión metafísica —una voluntad de ser, aunque efímeramente, lo otro—. La ilusión del cine opera en la retina; la del teatro en el yo más profundo. El naturalismo del teatro se refiere al hecho metafísico mismo de ser Actor, en cuanto es un ser real; todo lo demás puede ser simbólico, artificial, “teatral”. El naturalismo del Cine se refiere a la semejanza fotográfica; por eso no se admite simbolismo y molesta en él lo “teatral”. Naturalmente, el cinematógrafo conserva muchos elementos teatrales, en cuanto es fotografía de un *Escenario*, a saber, el del Estudio —pero no de la Realidad—. Pero adviértase que el *film* de una representación teatral sigue mentando algo distinto de la pantalla, que aquí es justamente un escenario.

Sin embargo, todas estas diferencias entre el Cine y el Teatro pueden ser borradas si nos elevamos al punto en el cual eso que es *representado* intencionalmente por el Cine sea el propio estar-en-escena, como sucede además generalmente; pues también en el Cine y justamente gracias al modo formal de mentar fuera de la pantalla, contemplamos principalmente actores —cuyas vidas son además conocidas por el público—. Entonces el Cine es rigurosamente una *fotografía del Teatro*, es un modo técnico de ver el Teatro; en el orden de las esencias, el Cine y el Teatro sólo difieren en el Método de transmisión de las imágenes

escénicas; la diferencia que existe entre oír a un orador directamente o por un micrófono. Es cierto que el Cine tiene esenciales diferencias en el “estar-en-escena”; pero éstas no significan nada en las Esencias; lo importante es que también son actores que representan. Entonces el Cine puede sustituir al Teatro como que es sustancialmente idéntico. El Cine, como innovación en el Mundo teatral, no es algo más que lo que la “Comedia Nueva” era para la antigua. Seguramente, al Cine le corresponde en nuestra Sociedad una función de superior eficacia que al Teatro. (Véase el profundo “artículo” de Correa Calderón: “Polémica del Teatro y Cine”. *Escorial*, Madrid. 1949.)

Como conclusiones de interés práctico, advierto que la teoría formal del Teatro introduce una ordenación entre los componentes teatrales en la que se dan las siguientes relaciones esenciales:

1. Necesidad de Espectador y Actor, pero subordinación de aquél a éste en cuanto a la contemplación teatral, el “protagonista” del Teatro es el Actor. Esto no es incompatible con que sea el público quien, aplaudiendo o silbando, “lleve la mano” al Autor que lo retrata.

2. Necesidad de Actores y Escenografía, pero subordinación de ésta a aquéllos. El escenario no es un lugar *adonde* van a actuar los personajes: sino unos personajes que *se sirven* del escenario para encarnar sus papeles. Esto no excluye que sean necesarios, según tiempos y lugares, técnicas de escenografía.

3. El Autor queda subordinado a los Actores. Hasta el punto que puede afirmarse que el porvenir del Teatro depende más bien de los Actores que del Autor.

