

¿El teatro en crisis? o ¿hay que acercar al espectador al teatro?

*Perla Schwartz**

Nuestro teatro medido con patrones legítimos, ha alcanzado una profundidad sin salida.

ARTHUR MILLER

Desde tiempos inmemoriales, el teatro ha existido. Ha sido el arte más completo, el arte que se ha dedicado a unir a una comunidad. Cada escenificación es un “festín efímero” a decir de la escritora y crítica teatral Esther Seligson. En efecto, cada función es irrepetible, podrá ser similar la una a la otra, pero tendrá diversas variantes.

El teatro cuenta con varias virtudes esenciales: une, mueve, conmueve y sacude. Tan sólo se necesita a un espectador sensible que pueda moverse en dicha órbita. El teatro, a decir del sociólogo Pierre Bourdieu, es un campo de creación artística, es un resultado directo del quehacer de los artistas, es decir de los incansables hacedores del teatro, además de que agrupa

[...] el conjunto de los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes les interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte, como de la productividad de obras consideradas artísticas [...] críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etcétera (Bourdieu, 1992:238).

Si bien esta valiosa reflexión de Bourdieu se refiere a la creación artística en general, también es aplicable al hecho teatral, puesto que

* Maestría en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

en éste adquiere un papel decisivo, puesto que para llevarse a cabo una escenificación se necesita de un grupo para que esto suceda.

El arte teatral logra su auténtica trascendencia en la medida en que logre romper la llamada “cuarta pared”, es decir, ese muro invisible que divide lo que sucede en el escenario y la comunicación que se logra entablar con el espectador que se deja involucrar.

A pesar de su actual crisis, el teatro tiene una gran importancia por conllevar toda una aventura hacia el conocimiento.

La Ciudad de México es una macrópolis con una intensa oferta teatral, hay para todos los gustos, aunque desafortunadamente es tan sólo una élite de espectadores que constantemente acuden a los espacios teatrales.

Aquellos que no suelen ir, como defensa suelen manejar una gran cantidad de argumentos:

No vamos al teatro, dicen estos, porque es caro, porque es peligroso salir de noche, porque los teatros están demasiado lejos, porque el teatro está mal hecho, porque prefiero el video y la televisión en casa (Rascón, 2000:15).

Algunos de estos argumentos pudieran ser válidos, pero la función central del teatrista es lograr abatirlos, mediante montajes dignos, montajes que aunque sean de bajos recursos tengan calidad. Además de la crisis económica, de la inseguridad urbana, existen dos retos fundamentales a ser vencidos, el ámbito tan mediático que caracteriza al siglo XXI, plagado de multiplicidad de imágenes y, sobre ello, poder forjar una auténtica cultura teatral de la cual la mayoría de la población adolece, sin ésta, ¿cómo se podrá generar una industria en torno a las representaciones escénicas?

Se trata de algo imposible o utópico. El gusto por el teatro debe iniciarse desde la educación elemental, en este sentido funcionan muy bien las temporadas de teatro escolar, realizadas por la Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, siempre hay que tomar en cuenta que los públicos no existen de un modo natural:

[...] el público o los públicos, en tanto elemento constitutivo del hecho teatral no pueden ser dejados al azar o al mercado, sino que hay que construirlos, hay que crearlos y formarlos, como a las obras mismas (Jiménez, 2000:225).

Con esta reflexión, Lucina Jiménez pone el dedo en la llaga, desde la concepción misma de una creación teatral hay que plantearse a quién va dirigida, con quién se pretende interactuar.

Para lograr solidez, el teatro debe convocar a un proceso de retroalimentación, lo que sucede en escena debe impactar de algún modo al espectador, para ello es necesario tener en mente que el espectador ideal no existe.

Además, cada día se torna más prioritario, un trabajo conjunto, que amalgame educación, formación y entretenimiento, una acción que contenga varias aristas, a ser diseñada por cada grupo responsable de gestar una puesta en escena.

Básicamente, se puede hablar de tres tipos de públicos, de acuerdo con Edward Wright, en su libro *Para comprender el teatro actual*: los “escapistas”, aquellos que sólo tratan de olvidar las responsabilidades y problemas de la vida diaria; piensan únicamente en divertirse y buscan obras más ligeras o superficiales.

Los “moralistas”, quienes exigen que el teatro enseñe una lección, buscan obras didácticas o morales [...] cerrarán los ojos a todo aquello que no coincida con sus opiniones e ideas [...] Y “los partidarios del arte”, aquellos que insisten en “el arte por el arte mismo” y se horrorizan ante los éxitos de taquilla y aluden con desdén a cualquier trabajo popular al que consideran “una empresa comercial” (Wright, 1992:74-79).

Considerando que existen estos tres tipos de espectadores “extremos”, permite al creador escénico tener elementos más firmes, a partir de los cuales poner en marcha su talento, imaginación y profesionalismo para generar montajes que logren llenar las expectativas de determinados públicos.

No es una labor sencilla, sobre todo actualmente, que el teatro suele estar relegado, ante la realidad virtual y otro tipo de preocupaciones existenciales. Lo cierto es que en nuestro país, el gremio teatral se esfuerza en la medida de sus posibilidades, en una semana fácilmente hay más de 200 propuestas, que van desde teatro comercial o apoyado por la iniciativa privada; obras del circuito cultural, avaladas por el Estado o por instituciones, además de montajes de un circuito marginal o *underground*.

En relación con este último, cabe señalar que se han incrementado las puestas en escena en las casas, a las que sólo accede un limitado grupo de espectadores.

Es casi una perogrullada, pero el teatro comercial es el que tiene mayor éxito en taquilla y, debido al apoyo recibido por los medios de comunicación masiva, el que tiene mayor presencia; las comedias musicales –una especie de imán para atraer a las masas–, por lo general tienen como gancho a populares actores y actrices de la televisión.

Un ejemplo son las fastuosas producciones de Ocesa, una compañía de la iniciativa privada, que compra las obras en paquete tras haber probado su eficacia financiera en otras latitudes, es decir, en Londres, Australia o Broadway. Aquí hablaríamos de títulos como *La bella y la bestia*, *Los productores* o *Mamma mía*, entre una larga lista. El apoyo de difusión que reciben de los *mass media*, les suele garantizar penetración y, en muchas ocasiones, una duración en la cartelera. Es el tipo de teatro que tan sólo busca entretener, el teatro que funciona como evasión de la agobiante cotidianidad.

También auspician comedias ligeras, vodeviles y algunos melodramas facilones. Este tipo de teatro, a decir de Xochitl Ramírez y Eduardo Nivón:

Forma parte de la cultura de masas, cuyas estrategias comunicativas, temáticas y recursos teatrales se destinan a ganar el favor del público, a través de incorporar pautas o modelos de conducta, experiencias cotidianas, relaciones familiares, fantasías románticas, aventuras sexuales y una crítica política en el fondo conservadora (1993:105).

En el circuito cultural, el teatro con mayor calidad de contenido, y que busca nuevas expresiones estéticas, suele ser apoyado por instituciones gubernamentales y universitarias, las cuales participan en la formación, producción y promoción de cada montaje escénico, como parte de una serie de políticas destinadas a la búsqueda de un bienestar común.

Son varios los organismos que participan en este circuito, eje rector de la industria teatral en nuestro país: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Centro Nacional de las Artes (CNA), la Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Helénico, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de Casa de la Paz, y la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, a través de su sistema de teatros.

Este circuito se dedica a ofrecer espectáculos y montajes que contengan calidad, a pesar de contar en muchas ocasiones con recursos económicos sumamente exiguos. Incluso, manejan una serie de descuentos para acercar a los espectadores: personas de la tercera edad, maestros y estudiantes. La mayoría de las ocasiones es más el dinero que se invierte en una puesta, que el éxito financiero de la misma, tal vez porque no tienen la misma capacidad de penetración en los medios de comunicación masiva, o porque es un teatro para un público más preparado.

Aunque no se logren siempre las metas deseadas, el teatro del circuito cultural es el que sustenta la importancia de fortalecer una auténtica industria de la escena; por lo general, ofrece una serie de búsquedas estéticas y creativas, con el afán de innovar y asumir la escena de modos diversos.

Lo más importante en este circuito es su énfasis artístico en la mayoría de sus propuestas. En este sentido, son esclarecedoras, las palabras del maestro Luis de Tavira, actual director de la Compañía Nacional de Teatro:

El problema, a mi modo de ver, proviene de la conexión que podamos hacer, entre lo que hacemos y la necesidad social del teatro (De Tavira; en Jiménez, 2000:189).

El maestro De Tavira señala que para que el teatro funcione como una industria cultural debe lograr cubrir una necesidad social; de otro modo, cualquier batalla se encuentra perdida de ante mano. El posible espectador ha de sentir y apreciar que el teatro puede significarle una aventura al conocimiento, un medio para cambiar su percepción de la vida, un espacio para lograr catarsis.

El tercer circuito de teatreros lo conforma el ámbito civil. Está representado por compañías independientes, conformadas por asociaciones civiles o empresas, así como por diversos grupos de promotores, dramaturgos, directores y actores de teatro, que buscan nuevas opciones para ir al encuentro de sus espectadores.

Entre ellos se encuentra la Casa del Teatro, fundada por Luis de Tavira, misma que se ha preocupado por formar actores que logren recuperar los orígenes del teatro y formar vínculos con la vida.

Otros grupos destacados son Los Endebles, que tienen como sede La Capilla, comandados por el inquieto Boris Schoemann; el Foro

Shakespeare, dirigido por el también actor Bruno Bichir; el Círculo de Arte Teatral, fundado hace cinco años por los actores Alberto Estrella y Víctor Carpinteiro. A éstos se suman Contigo América, dirigido por Raquel Seaone; el Foro Luces de Bohemia, a cargo de Renato de la Riva; Casa Azul, del grupo Argos; el Teatro El Milagro, conducido por David Olgúin, Gabriel Pascal y Daniel Giménez Cacho; CADAC, que fundara el desaparecido maestro Héctor Azar, entre otros.

El circuito civil asume un riesgo total en sus montajes, en muchas ocasiones no recuperan su inversión; cuenta con un amplio abanico de propuestas, que van desde el teatro más tradicional con montajes de obras de reconocidos dramaturgos nacionales y extranjeros, hasta puestas sumamente experimentales. En este circuito también hay que considerar a los grupos marginales o *underground*, algunos de ellos, con tal de hacer teatro, utilizan algunas casas como foros teatrales temporales.

Pero la gran paradoja es que, en la Ciudad de México –a pesar de ser una urbe con una intensa oferta teatral– es mínimo el público que acude con regularidad. ¿Será acaso que el teatro esté perdiendo la batalla ante la invasión audiovisual?, o ¿acaso la vida contemporánea tiene otras prioridades a ser cubiertas?, ¿deberá el teatro ir en busca de nuevos derroteros que lo pongan en contacto con su público?

Desafortunadamente ha decrecido el impacto social del teatro en la actualidad, y es una pena porque este festín efímero, esta ceremonia o ritual, esta disciplina artística que se despliega a partir el arte dramático, es la síntesis de todas las artes, es la manifestación creativa que hace vibrar con mayor intensidad.

Para ir hacia una respuesta del cómo será posible la supervivencia del hecho teatral, bien vale la pena analizar la siguiente reflexión, expuesta por el especialista francés Patrice Pavis durante el Encuentro Nacional de Crítica Teatral, que se llevó a cabo en Medellín, Colombia, en julio de 1994:

Es conveniente imaginar un modelo que combine una estética de la producción y de la recepción, que estudie su tensión dialéctica, haciendo la parte de la recepción anticipada por la producción y de la producción ligada a la actividad del espectador en la recepción (Pavis; en Jiménez, 2000:65).

Reflexión sumamente aguda, puesto que sin público el hecho teatral no existe, todo intento quedaría nulo. El escenario, y lo que en él se presenta, seguirá vivo en la medida en que capte audiencias, en que le interese a alguien dispuesto a enfrentar realidades diferentes a la suya propia. Para ello es primordial tomar conciencia plena de los alcances del teatro, de la comunión que éste es capaz de lograr con el espectador.

En este sentido, Gerardo Luzuriaga propone analizar los códigos culturales del público a quien va dirigida una puesta en escena:

En el mosaico racial, social y cultural latinoamericano, cada uno de esos públicos tiene un modelo estético propio –diríamos con Yuri Lotman– que ha sido generado por una cultura históricamente determinada (Luzuriaga, 1990:201-205).

Lo propuesto por Luzuriaga podría ser una herramienta útil para acercar a los espectadores al teatro, más allá de la crisis económica que, sin duda, es uno de los factores que han dejado a muchas salas vacías, sin olvidar que las prácticas culturales de los ciudadanos del siglo XXI han cambiado de modo radical.

Inmersos en una posmodernidad donde prevalece lo espectacular, elemento que satura a la urbe, baste con pensar en la cantidad de grandes anuncios. Es impostergable, volver a reafirmar el lugar del teatro, que vuelva a tener un lugar de primerísimo orden en la sociedad, un lugar que le pertenece en modo legítimo y que no le podrán usurpar ni la televisión, ni los videos, ni el ciberespacio.

El quehacer teatral ha de ser reivindicado, ha de hallar una fórmula para volver a atraer a su público, para ello deberá renovarse a nivel creativo. Y tal vez disminuir el número de oferta escénica para ofrece más calidad. Para ello, también habrá que tomar en cuenta el imaginario urbano, y buscar la manera de que no sólo se nutra de los medios electrónicos.

En este sentido, el sociólogo Néstor García Canclini apunta:

Las bases estéticas de la mayoría de la población están más relacionadas con las fotonovelas, el melodrama televisivo, las historietas, el rock, la música grupera y otras expresiones de la cultura masiva, que con una búsqueda de disfrute estético vinculado a las distintas artes (1995:108).

Por supuesto que esto representa un grave obstáculo, pero tampoco es imposible abatirlo; hay que hacerle entender a la gente que el teatro es un acontecimiento estético capaz de satisfacer las más diversas necesidades humanas, que puede funcionar como catalizador o espejo de las realidades más opuestas. Es más que una válvula de escape, es tener la oportunidad de vivir mundos paralelos, una opción para reconstruir personalidades fragmentadas.

Considero que la industria teatral en México podrá volver a fortalecerse en la medida que ofrezca un teatro más vivencial a sus espectadores, un teatro que sea un espejo real de la sociedad actual y su devenir.

Como todos sabemos, el cine es más grande que la vida. Es parte de su función y es su atractivo. La televisión y las computadoras, por otro lado, son usualmente más pequeñas que la vida, como formas que condensan todo un mundo de experiencia dentro de una pequeña pantalla. Sin embargo, el teatro tiene exactamente el tamaño de la vida, ni más ni menos, sus temas e inquietudes pueden tomar mayores dimensiones (Finnbogadóttir; en Jiménez, 2000:110-111).

Los hacedores de teatro también se deben dar a la tarea de buscar nuevas propuestas temáticas, hacer uso dosificado del multimedia para transformar más atractivos sus montajes.

Decía André Malraux: "todo está escrito y todo está por escribirse"; palabras que si aplicamos al teatro tal vez no habrá mucha renovación en las historias, pero sí en cómo contarlas o desarrollarlas en la escena. Sólo así el teatro logrará fortalecer su industria –que anda de capa caída–, sólo así logrará integrar una complicidad entre el productor, el creador, los proyectos a desarrollar y el público potencial. Porque en definitiva los escenarios no han de desaparecer jamás, son parte primigenia de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1992), "¿Y quién creó a los creadores?", *Sociología y cultura*, CNCA/Grijalbo, México.
- García Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y conciudadanos, conflictos culturales de la globalización*, Grijalbo, México.

- Jiménez, Lucina (2000), *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, Escenología, México.
- Luzuriaga, Gerardo (1990), "Los públicos latinoamericanos", en *Introducción a los teóricos latinoamericanos del teatro*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- Ramírez, Xóchitl y Eduardo Nivón (1993), "El estudio de las culturas de masa en México", en Néstor García Canclini, *Cultura y pospolítica, el debate sobre la modernidad en América Latina*, CNCA, México.
- Rascón, Víctor Hugo (2000), "Introducción", en Lucina Jiménez, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, Escenología, México.
- Wright, Edward (1992), *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México.