

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA. HERMENÉUTICA Y TRANSFORMACIÓN DE UN TEXTO LITERARIO*

Ángel Abuín
Universidad de Santiago

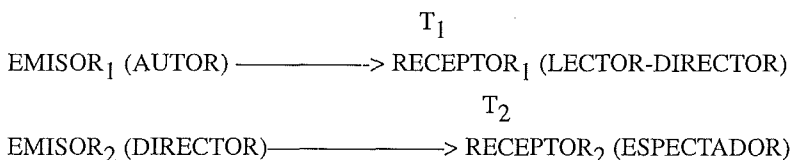
Los problemas relacionados con los procesos de transmisión que intervienen en la comunicación literaria han llegado a ocupar un lugar preeminente en las más recientes investigaciones literarias. De aceptar sin más un modelo basado en un circuito «cerrado» que conduciría un mensaje desde el emisor autorial hasta el sujeto receptor, hemos pasado, gracias a la influencia de los trabajos de G. Wienold (1972), Lubomir Doležel (1986) o Siegfried J. Schmidt (1990, 371-ss.), a reconocer que los textos literarios se ven por lo regular envueltos en cadenas de transmisión complejas que implican necesariamente algún grado de transformación del mismo mensaje. El estudio de este movimiento incesante de *transducción* nos acerca a fenómenos tan habituales como la incorporación de un texto a otro, la adaptación de un género o forma a otros (las versiones cinematográfica o teatral de una novela, por ejemplo), la traducción de una obra... Dentro de estos procesos a los que nos estamos refiriendo, destacan por su importancia y número aquellos en los que un texto literario («texto de partida») es transformado en otro texto literario llamado «resultante» (alusiones, imitaciones, parodias, plagios, cualquier modo de reescritura), aunque en su interior podrían incluirse asimismo algunos fenómenos relacionados con la recepción crítica de una obra literaria. De acuerdo con la definición de Wienold, ampliamente comentada por Schmidt, debemos entender por *transformación textual* cualquier actividad por la que se crea un texto (lingüístico, fotográfico, fílmico o espectacular) a partir de otro, cubriendo «todos los procesos desde su recepción hasta su conversión en textos 'nuevos' y su traslación a otros medios de representación, pasando por su conservación, su transmisión a otras personas y su paráfrasis para otras personas» (1972, 146; cito por Schmidt, 1990, 374). Se trata, por lo tanto, de una categoría fundamental de la vida literaria, en la que encajan actitudes tan corrientes como el resumen de una novela que un amigo puede hacernos, amablemente, en una cafetería.

* Este artículo es la revisión de una conferencia pronunciada el 22 de septiembre de 1993 en el curso «Ética y estética del teatro contemporáneo», organizado por la Universidad de Santiago de Compostela bajo la dirección de Roberto Salgueiro.

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

La separación espacial y temporal entre emisor y receptor propia de la comunicación literaria, que impide a aquél cualquier intento de control en el momento de la descodificación, nos obliga, como señala Segre (1974, 73), a considerar la existencia de un «split circuit» (emisor-texto/texto-receptor) en el que tienen cabida los desacuerdos entre emisor y receptor, en el que abunda de hecho todo tipo de indeterminaciones a la hora de examinar el mensaje. En cualquier caso, como señala Doležel, queda claro que «the processing of literary texts is much more than passive «decoding»; it is an *active reprocessing* of a 'message' over which its source has lost control» (1986, 29-30). Desde estos presupuestos, la obra literaria está lejos de ser concebida en su *intangibilidad*, sino que ahora nos encontramos ante «a 'pregnant' semiotic object continuously and repeatedly passing through transmission, reception, storage, retrieval, reprocessing, etc.» (Doležel, 1986, 30). En este trabajo se pretende un acercamiento a uno de los más complejos procesos de transducción o transformación literaria, el que contempla el paso de un texto dramático a una puesta en escena.

Pero veamos cómo podríamos definir esquemáticamente una cadena de transducción literaria aplicada al asunto que aquí nos interesa (*cf.* Doležel, 1986, 35):



Observemos de entrada la aparición de un doble mecanismo comunicativo, en donde el director de escena asume sucesivamente los papeles de receptor del texto original en la primera transmisión y de emisor de un nuevo texto ya transformado en la segunda¹. La recepción en T1 pone en marcha una fase activa de interpretación del texto. El inicio de T2 obligará al receptor a considerar los significados inscritos en un texto dramático en términos de estructuras *transpersonales*, de convenciones, de sistemas semióticos o códigos y a contrastar su lectura con los elementos escénicos de que dispone para la representación. El trabajo del director de escena nace pues con la elección de un texto, frente al que ha de situar primero su propia construcción imaginaria, su lectura, y luego los materiales necesarios para el funcionamiento concreto de la máquina teatral². En otras palabras, el director imagina

1.- Un esquema prácticamente idéntico puede encontrarse en el modelo *lineal* de Bobes Naves (1987, 18), para quien «la comunicación que se lleva a cabo mediante la obra dramática tiene dos partes: la primera es la normal en todas las obras literarias, la segunda es específica del teatro: uno de los lectores da su interpretación como punto de partida para una concreta puesta en escena que convierte el texto en representación» (19). Para Bobes, la interpretación de un texto literario no parece ocasionar, no obstante, su transformación: «El director de escena es, en principio, un lector más, y su lectura, realizada posteriormente en escena, es «una representación», que deja intacto el texto literario que, como tal, es acabado, perfecto en sus formas, aunque sea abierto semánticamente» (23). El aparente *logocentrismo* implícito en estas palabras se vuelve todavía más palpable cuando Bobes diferencia, dentro de la obra dramática (el *Texto Dramático*), entre *texto literario* (los diálogos y las acotaciones, si no son referenciales) y el *texto espectacular*, «formado por todos los indicios que en el *texto* diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones (25; la cursiva es nuestra). En lo concerniente a la oposición TE/TD, para un estado de la cuestión, véase García Barrientos (1991, 34-36).

2.- Son las fases que Grotowsky (1992, 49-54) llama *encuentro y confrontación*, glosadas así por De Marinis: «Según el director polaco, entre el grupo teatral y el texto se debe producir un *encuentro* y una *confrontación* (...): es necesario situarse frente a la obra dramática como ante una entidad material y espiritual dotada de vida y de «objetividad» propias (pero no de significados unívocos) y asumir este encuentro-confrontación como impulso para encauzar un proceso creativo totalmente independiente» (1988, 105). Véase además la reveladora imagen del texto como *bisturí y trampolín*, manejada por Grotowsky. *Cf.* Urrutia (1985, 54-57). *Cf.* el testimonio del director polaco Kazimierz Braun (1986), que es de especial interés para establecer las varias fases de trabajo de un director de escena, enmarcadas en este proceso de transformación literaria: análisis del drama (infinitas lecturas), proyecto de espectáculo, comprobación práctica en escena, proyecto final (con las siguientes correcciones). El estudio detallado del drama se detiene en la acción, el espacio, el tiempo y los personajes.

un mundo posible, un universo de ficción, desarrollando una «fábula» ideal, que sin duda considera como próxima al texto (o accesible al texto) que le sirvió de fuente. Luego, sobre esta construcción imaginaria, que él mismo creó, ha de superponer una segunda, condicionada ya por la *fisicidad* (lo *mimético* o lo *ostensional*) de la puesta en escena. En el paso de una lectura a otra, de un mundo de ficción al siguiente, se van sumando nuevos factores, como las costumbres (o convenciones) individuales del director, su concepción de la escena. Pero también tiene que ver en esta transformación el conjunto cultural en el que está inmerso. Y a todo ello se añadirá por último la constante del espectador, porque todo producto teatral debe pensar en un destinatario y en su mundo de referencia, pensar en él para oponerle quizás un nuevo sistema de valores (culturales o ideológicos) o para darle a lo mejor una imagen confortable del mundo, en la que el espectador se sentirá perfectamente reflejado. He aquí la consabida dialéctica entre el teatro innovador y el teatro convencional, entre un teatro «ilegible» y un teatro de consumo «culinario». Pero ésa es ya otra historia³.

Tra(ns)ducción: drama y puesta en escena

Convendrá hacer algún comentario más sobre el cuadro arriba reproducido. T1 y T2 quedan emparejados respectivamente con un «teatro para leer» y con otro «para ver». Es también posible que el E1 en ningún modo conciba su mensaje como destinado a la escena: es el caso de la adaptación de una novela o de una película al teatro; como ya advertía Antoine Vitez, todos los textos son susceptibles de ser transformados en materia para un espectáculo. Pero incluso en el ejemplo límite, ciertamente exagerado, de querer trasladar a la escena una guía telefónica, el lector-director debe someter el texto a su propia y previa interpretación.

Las diferencias entre T1 y T2 atañen evidentemente a la oposición canónicamente establecida en otros ámbitos entre «drama» y «teatro», entre texto dramático y espectacular⁴. Detengámonos en este punto sobre alguna de sus diferencias.

1. La primera deriva del reconocimiento de la *contemporaneidad del texto teatral*. Así como no hay razón que impida la lectura de un drama escrito hace cien años, como si de una novela se tratase, una representación de teatro, por el contrario, siempre tiene lugar *hic et nunc*, en un *hoy*, en un *presente*, dentro de unas circunstancias en las que tienen mucho que ver las condiciones *actuales* del actor o la *presencia* de un público contemporáneo. La producción y recepción de un fenómeno teatral se efectúan en tiempos sincrónicos; el proceso de codificación y descodificación son, pues, simultáneos. De lo que debemos concluir que una obra de teatro que no tenga lugar ante un público y que, por lo tanto, no disponga de al menos un solo receptor, no es tal, siendo la presencia del espectador imperativa: toda representación se caracteriza por su naturaleza pública, el teatro es, en fin, un acontecimiento social (*cf.* Pavel Campeanu, 1975)⁵.

3.- La postura que aquí defendemos debe mucho también a A. Tordera, quien considera «la puesta en escena como un trabajo -poco importa aquí si realizado por una o varias personas, especializado o no, etc.-, de interpretación (o lectura epistemológica) del texto dramático (o teatralizando un texto cualquiera en orden a *construir* un espacio propio de significación (espacio dramático y escénico), mediante la utilización de las convenciones y posibilidades teatrales de la época (en una dinámica norma/transgresión), el despliegue de una estética y la inscripción de una ideología» (1979, 146-147).

4.- Véase una breve caracterización de estos dos términos, acompañada de su crítica, en Hornby (1974, ix).

5.- Actor y espectador, he aquí los dos elementos imprescindibles para la aparición de teatro. Hay todavía un tercero: podría decirse que estamos ante una pieza teatral cuando un actor A representa un papel X en un *espacio* diferenciado, mientras el espectador lo mira hacer. Cabe añadir que todo lo que hace A no puede tener un fin o un objetivo determinado, si no es el de caracterizar al personaje que le ha tocado en el reparto. Si A se pone un abrigo, no es porque tenga frío, sino para decirnos algo acerca del personaje X, para generar un signo que afecta al personaje X. Cuando A representa un papel X, todo lo que hace, el modo de interpretarlo, el lugar en donde actúa, todo está relacionado con la presencia del espectador, para quien la apariencia externa de A ha de significar la de X; su comportamiento, el de X; y el espacio en el que A se mueve, aquel otro en el que se supone que X actúa (*cf.* Fischer-Lichte, 1992, 8-ss.).

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

2. Enmarcado en su *proceso de comunicación*, el texto teatral es un producto colectivo: un director, varios actores, los técnicos encargados del decorado, del vestuario, del maquillaje son los co-responsables del resultado final de una representación. La influencia sobre el texto dramático de todo este coro de intermediarios será, en buena lógica, inevitable. Tal situación explica en el fondo la necesidad de que un director de escena sintetice todos los datos en la unidad de un espectáculo.

3. No podríamos dejar de mencionar aquí la consabida *ambigüedad del drama*. El texto dramático se mantiene en unos márgenes de *ambigüedad* mucho mayores de lo que sucede en teatro: el texto literario es, dice Ubersfeld, «*abundante en lagunas*» (1989, 19). Pensemos sin más en la imposibilidad de obtener de la lectura de un drama indicaciones sobre el trabajo de un actor tan concretas que iluminen por completo su interpretación. ¿Hay alguna pieza que dé a su lector una información absolutamente minuciosa sobre elementos tales como el tono, el ritmo del discurso, los gestos, etc., de un personaje? Si, como literatura, el drama puede ser entendido de manera autosuficiente, en su relación con la forma teatral el texto literario se queda en mero símbolo desde el cual ha de derivarse una totalidad de nuevos significantes (y de nuevos significados) siguiendo el camino que parezca más lógico. «Para el director de escena, señala J. A. Hormigón, el personaje abandona el estadio de lo inconcreto, lo hipotético, lo posible, para adquirir corporeidad y visualización» (Hormigón, 1991, 97)⁶. En otras palabras, el drama sólo aporta una predefinición, siempre abierta, del personaje, de lo que se deduce que tres actores nunca coincidirán en el enfoque de un mismo papel. El actor, como decía Diderot, parte de un *fantasma* al que inevitablemente ha de dar *corporeidad* en el transcurso de la representación; el actor *incorpora* un personaje y, para hacerlo, se encuentra además limitado por las circunstancias y características de su propio físico⁷. En la configuración de este texto corporal influyen tanto los factores naturales como los culturales, como, en un ejemplo extremo, la adscripción a una muy determinada escuela de interpretación o la aceptación sumisa de los *clichés* más evidentes.

4. Como punto de partida para el enfrentamiento entre drama y teatro, deberíamos haber traído a estas páginas una pequeña obviedad: la forma escrita del drama, el libro, la copia mecanografiada, el manuscrito, todo texto «tabular», dispuesto en capas paralelas, no tiene un gran alcance semántico *per se*, mientras que los medios utilizados en teatro cuentan siempre con la coexistencia de unidades altamente significativas: en escena nada, ningún objeto es inocente, todo ha de ser percibido por el receptor «como signo de algo». Por otra parte, si el texto literario se compone en exclusiva de signos lingüísticos, lineales, el espectacular, cuya esencia es lo que Barthes llamaba «polifonía informacional» o «espesor de signos», es síntesis simultánea de lo gestual, lo proxémico, lo paralingüístico. La transformación del drama al teatro ha de consistir pues en una traducción de signos desde un plano o sistema lingüístico a otro que podríamos denominar teatral, que es, permítasenos el anglicismo, *multi-medial*. Se trata de una transformación intersemiótica que pondría en relación los signos literarios con un sistema sincrético de signos (las palabras se convierten en voces, pero también en gestos, en luces, en silencios).

La idea de una equivalencia semántica entre texto dramático y espectacular, conseguida a través del trabajo del dramaturgista o del director de escena, parece poco aceptable según lo arriba dicho y sin duda deberíamos referirnos a una transcodificación o a una «escritura sobre una escri-

6.- Y más adelante: «El personaje dramático es sólo una entidad virtual que no alcanza su existencia y expresión concreta sino en la representación concreta. Es una posibilidad, una propuesta, cuya emergencia a la realidad escénica precisa de un actor que habite el espacio físico y conceptual de la puesta en escena» (98-99).

7.- «Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approches d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur» (Diderot, 1959, 304).

tura». Afrontamos el inconveniente mayor de la legitimidad de adecuar un sistema de signos tan específico como el teatral a unos significados constituidos exclusivamente por signos lingüísticos (el texto literario). Desde un punto de vista fenomenológico, los «textos» son sólo *modelos* para lo que queremos explicar, para el original reproducido, por lo que sólo aparecerá en ellos un número determinado de características en detrimento de otras informaciones también posibles. Los textos son por tanto «abreviaturas» para lo que se pretende designar; los signos lingüísticos son «escuetos sucedáneos» que definen un fenómeno «por medio de sus rasgos particularmente característicos» (Raible, 1988, 205)⁸, distinguiéndose de este modo por su alto grado de indeterminación y abstracción: una minuciosa descripción de un vestido no impedirá que haya dos personas que difieran en la imagen formada del concepto. Los signos teatrales son, por el contrario, fundamentalmente *iconos*, lo que introduce una gran cantidad de significados adicionales en la escenificación, ausentes del drama que le sirvió de origen. He aquí otra fuente de distanciamiento entre drama y teatro. La naturaleza de los signos teatrales es sustancialmente concreta, frente a la relativa abstracción-indeterminación de los lingüísticos. Partamos de una acotación que sitúe una escena en una habitación o en una calle. ¿Cuántas habitaciones y cuántas calles se derivan de una indicación como ésa? La representación ha de rellenar todos los *espacios vacíos*, los *lugares de indeterminación* que deja el texto escrito. En el transcurso de este proceso transformacional surge un nuevo sistema de significados (auditivos, visuales o mixtos), que son aportados en muchos casos por el director, los actores, los músicos, los decoradores, los técnicos de iluminación, y que no pueden ser considerados partiendo tan sólo de la literalidad del texto dramático. «Y, recíprocamente, de las incontables estructuras virtuales y reales del mensaje (poético) del texto literario, muchas de ellas desaparecerán o no podrán ser percibidas al ser borradas por el propio sistema de la representación» (Übersfeld, 1989, 13).

Hermenéutica y puesta en escena

No intentamos defender, con todo, la idea de que el texto literario -el drama- no desempeña papel alguno en este circuito de transducción. No estará de más recordar que, desde un punto de vista social, la existencia de un *tipo* literario llamado *drama* se debe también a sus vínculos con la institución teatral y a la conciencia histórica de la filiación del teatro al drama, de modo que un espectador es siempre un lector *virtual* del drama representado, sin que sea decisivo si de hecho lo ha leído o no (Bennett, 1990, 73-74)⁹. Pero la importancia concedida a conceptos como *fideli-dad* o *traición* a un texto ha de quedar atenuada, además de por la diversidad de códigos utilizados en teatro y drama, por una fase primera de interpretación en la que el director de escena emprende, desde el marco de su pertenencia a una tradición, la labor de comprender una obra. Fischer-Lichte nos advierte de la singularidad de cada caso, puesto que la hermenéutica de todo texto literario depende de circunstancias tales como los *prejuicios* del receptor, entendiendo el término en el más puro sentido gadameriano; quiere esto decir que la labor del «intérprete» de un texto se subordina en buena medida a su propia situación histórica, al mundo que le rodea; la comprensión de un texto queda vinculada asimismo a conceptos como la distancia histórica o el sistema de géneros que rige en cada época (*cf.* Fischer-Lichte, 1992, 191-ss.). Es evidente que un equipo de hombres que ponga en marcha la complicada empresa de una representación intentará ofrecer su lectura escénica del texto literario como válida y apropiada, siempre dentro de una situa-

8.- *Cf.*: Husserl (1970) y, en su estela, las *esquematzaciones* de Ingarden (1965).

9.- «It can be tested by recalling that even if we have never read a particular play, we are capable, after seeing it, of making *distinct* judgements on the work and the performance, of recognizing the good performance or a bad play or vice versa. Even while under what we like to think of as the «spell» of the performance, we have formed our own intellectual conception of the work (represented by the text), and have been measuring the performance, considered as an interpretation, against it. (...) Even in the theater, then, we do not escape our situation as readers of a written text» (*ibid.*).

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

ción comunicativa específica, esto es, para unos espectadores determinados. Tras esa fase de interpretación, la puesta en escena busca en efecto la «actualización» de un texto, entendiendo este mecanismo en su dimensión más productiva: se trata más de crear o inventar un sentido que de desvelarlo. La puesta en escena nace, pues, de la consciencia de una infidelidad (Vigeant, 1989).

En el caso especialmente conflictivo de la interpretación de textos clásicos, el problema se complica al intervenir en la aproximación hermenéutica los horizontes bien demarcados del pasado y del presente: para el teatro de Shakespeare, tenemos por un lado el contexto y el significado referencial propios del período isabelino; por el otro, la capacidad moderna de comprender e interpretar una pieza. Y, como señala Weimann, no hay manera de escapar de esta inevitable tensión entre los puntos de vista histórico y contemporáneo, sin olvidar tampoco que «no one-sided situation is feasible» (1974, 59)¹⁰. El historiador más informado no alcanzará jamás la recreación completa de las circunstancias diversas que dieron lugar a la producción original, porque incluso él estará siempre influido por su experiencia del teatro moderno, por el público contemporáneo¹⁰.

De otro lado, «el receptor de un texto se encuentra de frente, más o menos conscientemente, a una representación de su relación con el texto» (Bettetini, 1987, 24). Será, por lo tanto, importante insistir en la eventual dificultad de que un espectador-lector considere y acepte como válido el significado extraído del texto literario por el productor o productores del espectáculo, dificultad que confirma el valor *polivalente* de un drama como comunicado literario, como obra de arte, por el que se pueden asignar a un mismo texto varias interpretaciones razonables y coherentes (Schmidt, 1991, 234)¹². Polivalencia, multiplicidad de significados que justifica la llamada por Juhl «inexhaustibility of literary works» (1980, 225-226).

Modelos de traducción

La misma Erika Fischer-Lichte distingue varios modelos de «traducción» de un texto dramático a otro espectacular, aunque, ya lo supondrán, todos son tipos ideales que difícilmente se encuentran en estado puro, perfecto. En una transformación *lineal*, el director se mantiene en un segundo o tercer plano, el proceso se desenvuelve atendiendo al significado particular de cada frase, de cada réplica y, como consecuencia, es el significado del diálogo el que predominará en

10.- «Le texte classique est non seulement un objet détaché de ses conditions de production (...), mais de composer avec des *conditions de production* qui ne sont pas les siennes. Joué dans un autre lieu scénique, avec des interprètes dont le style de jeu n'a rien de commun avec celui des acteurs du temps, avec des conventions scéniques différentes, le message délivré est devenu autre» (Ubersfeld, 1978, 184). Estamos ante una distancia que compromete la legibilidad del texto según su sentido original.

11.- A esto se añade una nueva restricción, la del código teatral vigente en cada época. El problema se agrava sin duda en el momento actual, cuando todo parece indicar que nos hallamos ante la ausencia casi total de una norma teatral definida universalmente. Véase si no la emancipación casi total del concepto aristotélico de *género* y la creación de una estética *contra natura* mediante recursos como la hibridación, el *patchwork*, la incursión de lo épico en lo dramático, la ruptura de la noción de personaje, la explosión del lenguaje cotidiano, la ausencia de fidelidad al medio específico (cfr: Sarrazac, 1981). De lo que se deduce, una vez más, el carácter infinito de las representaciones teatrales de un único texto literario, en donde, por otra parte, se esconde la razón que justifica nuestro interés en ir al teatro a ver un *Hamlet*: aunque ya hayamos visto la obra representada varias veces o aunque nuestro conocimiento del texto sea exhaustivo, está implícito en un mensaje teatral la posibilidad de innovación.

12.- En el tema de la equivalencia semántica entre texto dramático y texto teatral entra en juego una gran cantidad de variables, una amplia serie de condiciones subjetivas. El problema de la subjetividad de una lectura es el mismo incluso si es el autor el que escenifica su propia obra, porque el sentido de una obra no se agota en las intenciones del autor (*mens auctoris*), porque «la autointerpretación del artista es de dudoso valor» (Gadamer, 1992, 107), porque, una vez salida de sus manos, su texto ha adquirido carta de independencia, como cualquier otro fenómeno de la naturaleza.

la representación, lo que implica una mayor fidelidad al texto literario que sirve de fuente (opción arqueológica llama Hormigón a la representada por la Comédie française, en cuanto manifestación del texto como tabú). Al comienzo de su *Historia de la dirección teatral*, Paul Blanchard recoge unas declaraciones de Jacques Rouché, director del Teatro de las Artes hacia 1910 y autor en ese mismo año del volumen *El arte teatral moderno*, las cuales ilustran a la perfección la fidelidad al original requerida para este modo de adaptación: «*La finalidad de la escenificación es esclarecer el cuerpo de una obra, destacar sus líneas principales, vestirla, si así puede decirse... No debe deformarla ni adornarla en exceso, sino simplemente avalorar sus líneas primordiales y el carácter propio de su belleza*» (1960, 13; la cursiva es suya). Pero aun en las representaciones teatrales *auténticas* son siempre más los ingredientes añadidos por las necesidades físicas de la escena que los solamente deducibles del texto literario. Es necesario dar por supuesto que no es posible en teatro el modelo sinfónico de que habla Hornby (1974, 106), en el que cada elemento del texto dramático hallaría su correlato dentro del espectáculo, en una correspondencia «uno a uno». No podemos más que reconocer, con Gross, esta «fallacy of neutral performance»: «The actor's figure, the way he enters the stage, the color of his hair, etc., everything perceived by the audience is interpretation whether it is so intended or not» (1974, 17-18)¹³.

El texto se modifica de manera *estructural*, cuando el director se enfrenta inicialmente con subestructuras complejas como las de *personaje, espacio, escena, argumento*, poniendo de relieve aquellos aspectos que, según él, constituyen la base del texto literario: evolución psicológica de un personaje, arquitectura y estructura rítmica de una escena, una misma concepción espacial que agrupa varias secuencias, una impresión común creada por la presencia de colores, formas de decorado, luces. El significado del conjunto deriva del modo de engarzar los subtextos, de manera que la conexión sea del todo evidente para el espectador. A poco que las variaciones alcancen cierta relevancia, estaremos ante el modelo de transformación *global*. Es, naturalmente, el que deja mayor libertad a dramaturgistas, directores e intérpretes a la hora de intervenir en el significado del espectáculo, el que privilegia una opción propia frente al texto proporcionado por el escritor. «Le drame, pour eux, de même que tout autre matériel, constitue une matière, plus importante ou secondaire, mais seulement une matière, élément d'une totalité toujours subordonnée à l'expression artistique générale et au message générale» (Braun, 1986, 111). La transformación global se plantea en principio el problema de cuál es el mejor modo de expresar el significado del texto dramático mediante signos teatrales, de manera que todas las personas que participan en la representación crean haber encontrado el significado adecuado del texto manejado. Todos los que están envueltos en un proceso de producción dramática podrán en efecto ser de la opinión de que se alcanzará tal significado fundamental y común si se suprimen o modifican partes del diálogo o si se cambian u omiten determinadas subestructuras; se eliminan escenas o pasajes estableciendo una nueva estructura en episodios o secuencias, o en *collage*; asimismo, el director puede considerar necesario para sus fines la incorporación de materiales textuales diversos, como otros escritos del autor. Si, por ejemplo, los productores del espectáculo opinan que las informaciones ofrecidas por el autor a través de detalladas descripciones (naturalistas) no provocan la impresión deseada, pueden seleccionar algunos significados teatrales, añadir a los facilitados por el texto literario otros de su propia cosecha con el fin de suscitar el efecto que consideren correcto.

Meyerhold y Nieva

A Meyerhold se debe sin duda el modelo habitualmente aducido para este tipo de transformación global. El montaje de *El Inspector*, de N. Gogol (1926), tal y como lo conocemos gracias a los comentarios de, entre otros, Braun (1969, 209-230) y Picon-Vallin (1990, 264-305), es

13.- El riesgo de este tipo de transformación es, además, «sucumbir en una lamentable pobreza expresiva» (Hormigón, 1991, 23).

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

especialmente rico para el análisis. El trabajo preparatorio de Meyerhold, cuyo eje es siempre la defensa de la virulencia y de la fuerza corrosiva del texto de Gogol, está lleno de declaraciones de todo tipo que revelan una rigurosa investigación sobre el significado de la pieza en su contexto histórico y en su relación con la actualidad de 1926. Abundan las indicaciones históricas referidas a la fecha de composición y a las circunstancias de la génesis de la obra (1836-1842); los análisis de otras interpretaciones anteriores, no sólo en su dimensión espectacular (versiones neo-naturalistas o simbolistas) sino incluso en lo que afecta a la historia literaria (lectura de los trabajos de Eichenbaum, Tynianov o Slonimski sobre Gogol); las consideraciones sobre otras obras del autor ruso (*Las almas muertas* le ofrecía otro tratamiento del tema de un recién llegado a una sociedad gobernada por funcionarios); las reflexiones en torno a cuestiones de género, tema y estilo (espacio, tiempo, estructura, lenguaje). El resultado de este trabajo interpretativo puede observarse en la propia construcción de un nuevo texto, en el que se añadirán escenas con el fin de retardar la acción o se suprimirán algunos monólogos por ser su extensión poco aceptable para la sensibilidad contemporánea. Meyerhold inventa asimismo nuevos personajes o los toma de otras obras de Gogol; en ellas busca el director continua inspiración: «Meyerhold-dramaturge fait entrer dans sa pièce d'autres personnages et le monde élargi de la création gogolienne: il donne, un *Revizor* commenté par Gogol tout entier,» (Picon-Vallin, 1990, 270). Se produce así un «peuplement de la pièce par le metteur en scène», mediante la inclusión de nuevos personajes (funcionarios, criados, militares), a lo que se añade una estructura en quince episodios, cada uno con su título. Al mismo tiempo, buscando el contraste y lo grotesco, cada escena estará asociada a oposiciones violentas en el plano escénico-arquitectónico.

El montaje de *Los baños de Argel* a cargo de Francisco Nieva (1979) puede servir también como paradigma para este tipo de transformación, por cuanto ilustra perfectamente el trabajo hermenéutico de un director de escena. Si aceptamos la tipología de Schmidt (1991, 401-402) para las «declaraciones» que conforman una interpretación literaria, comprobaremos que todas ellas se encuentran en las manifestaciones explícitas de Nieva, previas a la puesta en escena (Monleón, coord., 1980, 30-32 y 61-80):

-declaraciones *descriptivas* y *explicativas* sobre los rasgos del texto: «desigualdad de su factura», «rebeldeía a la preceptiva lopiana», «embestidas contra el convencionalismo», consideraciones sobre el verso (plano o forzado) en Cervantes, «experimentalismo», «barroquización»;

-declaraciones *evaluativas* que juzgan las cualidades estéticas de la obra de Cervantes: «error» a la hora de ofrecer un panorama argelino con intercalaciones novelescas, poco válido sin duda para los preceptistas de la época aunque no para el teatro más moderno; defensa de un teatro abierto; rareza del teatro de Cervantes en su momento; paralelismo con las vanguardias; negatividad de algunos efectismos teatrales utilizados por Cervantes, defectuosa moralidad de algunos episodios.

Nieva se preocupa asimismo por completar su visión de *Los baños de Argel* en varios frentes: lectura y estudio comparativo de otros textos de Cervantes, de tema afín (*Los tratos de Argel*, la *Historia del cautivo* encajada en el *Quijote*, *La Gran Sultana*) o no (*Persiles* o *La Galatea*, todo el resto del teatro de Cervantes); conocimiento de la realidad histórica y literaria en la que se enmarca el autor del *Quijote* (lecturas de Menéndez Pelayo; la *Tipología de Argel*, del abad Diego de Haedo; los *Personajes y temas del Quijote*, de Francisco Márquez Villanueva); análisis de la interpretación «romántica» de Cervantes, culminada en las ilustraciones de Gustavo Doré. Y todo este complejo mecanismo interpretativo derivará más tarde en una profunda transformación del texto, acelerada por la preparación de la puesta en escena: división en trece episodios; ampliación del papel de algunos personajes, como la misteriosa Señora Catalina, convertida en una especie de maese Pedro que liga unos cuadros con otros; supresión de secuencias; añadido de escenas completas (como la número once) y de textos-pastiche de inspiración cervantina; enfoque «nada naturalista» del decorado; uso de una perspectiva simbolista y visionaria del escenario, tomada en gran medida del *cómic* fantástico de tradición anglosajona.

Telón

Dos son los filtros a los que es sometido el texto dramático: la interpretación y la puesta en escena. De este modo, el texto espectacular no ha de relacionarse directamente con el drama original sino con una etapa previa de interpretación de ese texto literario. La representación pone luego en marcha un movimiento de concretización que, en buena medida, destruye lo ambiguo del texto literario¹⁴, convirtiendo los signos lingüísticos, escritos, en diversidad de códigos espectaculares. Un director de escena (y crítico teatral) como César Oliva defiende la idea de que cualquier montaje ha de estar basado «sobre el principio básico de la comprensión del texto en todas sus vertientes» (1978, 265), de la cual luego se derivarán todas las imágenes de la puesta en escena¹⁵. El esbozo de dos proyectos escénicos nos ha permitido confirmar cómo, en palabras de Francisco Nieva, «un trabajo de dramaturgia es un trabajo de profundización en el tema y selección de los materiales a emplear. Es una, toma de partido.» (Monleón, coord., 1980, 77). En fin, una doble manipulación del texto dramático que Juan Antonio Hormigón deslinda como una lectura «desde nuestra propia existencia contemporánea» y un consiguiente proceso creativo que indaga «las formas y soluciones escénicas que mejor expresen, muestren o expliciten lo que pretendemos contar» (1988, 16).

Referencias bibliográficas

BETTETINI, Gianfranco

1987 «Drama y puesta en escena», en *Discurso*, 1, 1, pp. 3-24.

BLANCHART, Paul

1960 *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

BOBES NAVES, M.^a, del C.

1987 *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

BRAUN, Edward (ed.)

1969 *Meyerhold on Theater*, Londres, Methuen.

BRAUN, Kazimierz

1986 «La metteur en scène-lecteur du drame», en *Le texte dramatique. La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia*, XXVI, Wrocław, pp. 109-124.

CAMPEANU, Pavel

1975 «Un papel secundario: el espectador», en A. Helbo *et al.*, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, G. Gili, pp. 107-110.

DE MARINIS, Marco

1988 *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Paidós.

DIDEROT

1959 *Paradoxe du comédien*, en *Oeuvres esthétiques*, ed. de Paul Vernière, París, Ed. Garnier, pp. 299-381.

14.- Así lo manifiesta Hornby: «Thus, the true function in a theatrical performance is not between the text and performance directly, but between an interpretation of the text and the performance. Before and during rehearsals, the director and performers construct an interpretation of the text, organizing the text into units that are elements reflected in the performance» (1974, 107; la cursiva es suya).

15.- «La puesta en escena, como dijera Godard a propósito del cine, es un auténtico problema de conciencia, pues to que el director va a proponer los diversos niveles de lectura que un texto conlleva, incluso clasificándolos por orden de su interés» (*ibid.*).

PARA UNA TEORÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

DOLEŽEL, Lubomir

1986 «Semiotics of Literary Communication», en *Strumenti Critici*, 1 (enero), pp. 5-48.

FISCHER-LICHTE, Erika

1992 *The Semiotics of Theater*, Indiana University Press (trad. inglesa de *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983).

GADAMER, H.-G.

1992 «Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica (1977)», en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, pp. 95-118.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis

1991 *Drama y tiempo*, Madrid, C. S. I. C.

GROSS, Roger

1974 *Understanding Playscripts: Theory and Method*, Bowling Green University Press.

GROTOWSKI, J.

1992 *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI (16^a ed.).

HORMIGÓN, J. A.

1988 «La contemporaneidad de los clásicos», en *Boletín de la Asociación de Directores de Escena*, 9 (julio), pp. 16-18.

1991 *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

HORNBY, Richard

1974 *Understanding Playscripts: Theory and Method*, Bowling Green University Press.

HUSSERL, E.

1970 «Zur Logik der Zeichen (Semiotik)» (1890), en *Philosophie der Arithmetik*, ed. de L. Eley, den Haag, pp. 340-373.

INGARDEN, Roman

1965 *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (trad. ingl. de George G. Grabowicz, *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973).

JUHL, P. D.

1980 *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton University Press.

MONLEÓN, José (coord.)

1980 *Los baños de Argel, de Miguel de Cervantes*, Madrid, Centro Dramático Nacional.

OLIVA, César

1978 «Apuntes para una teoría de la puesta en escena», en *El Fernando. Espectáculo colectivo del T.U. de Murcia*, Madrid, Campus, pp. 257-269.

PICON-VALLIN, B.

1990 *Meyerhold*, en *Les voies de la création théâtrale*, 17, París, C. N. R. S.

RAIBLE, Wolfgang

1988 «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 303-339.

SARRAZAC, Jean-Paul

1981 *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Ed. de l'Aire.

ÁNGEL ABUÍN

SEGRE, Cesare

1973 *Semiotics and Literary Criticism*, La Haya-París, Mouton.

SCHMIDT, S. J.

1990 *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus.

TORDERA, A.

1979 «Actor, espacio, espectador: el teatro», en *Cuadernos de filología*, 1, pp. 143-158.

UBERSFELD, Anne

1978 «Le jeu des classiques: réécriture ou musée». en *Les voies de la création théâtrale*, 6, París, C. N. R. S., pp. 181-192.

1989 *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

URRUTIA, Jorge

1985 «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario», en *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*, Madrid, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radio-televisión, pp. 50-54.

VIGEANT, Louise

1989 «Le théâtre avec ou sans drame», en Louise Vigeant y Lorraine Camerlain (eds.), *Le texte emprunté, Jeu. Cahiers de théâtre*, 53, 4 (diciembre), pp. 27-31.

WEIMANN, R.

1974 «Past Significance and Present Meaning in Literary History», en Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary History*, Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 43-75.

WIENOLD, G. (1972). *Semiotik der Literatur*, Frankfurt/M., Athenäum.