

El texto y la representación



[José Romera Castillo]

1. Pórtico

El estudio del hecho teatral se ha ido desarrollando lenta y paulatinamente desde que empezaron a examinarse las características específicas de un espacio artístico que tanta transcendencia cultural iba a tener a lo largo de los siglos. Desde Aristóteles (por ejemplo) hasta nuestros días se han producido avances trascendentes para conocer mejor la estructura del fascinante mundo de Talía.

Pero ha sido el pasado siglo XX en que se ha dado un salto cuantitativo y cualitativo para un mejor conocimiento del teatro. En primer lugar, hay que señalar que la concepción y las prácticas escénicas han dado un giro copernicano en la centuria. Como es bien sabido, desde que Stanislavski, fundara en 1898, junto con Wladimir Nemirovitch-Dantchencho, el Teatro de Arte de Moscú y lo continuara su seguidor V. E. Meyerhold, una nueva concepción y, sobre todo, un modo nuevo de hacer teatro se imponía en los escenarios del mundo occidental. A este

eslabón de la cadena se unirían otros como el proporcionado por Adolfo Appia que fijaría que la organización del lugar escénico debía supeditarse a la estructura intelectual del drama, buscando, a partir de 1905, una proyección social del teatro; por Erwin Piscator, después de la segunda Guerra Mundial, que buscaría la proyección social y su discípulo Bertolt Brecht, que usaría el teatro para hacer la revolución. Le seguirían, luego, entre otros, Antonin Artaud —fundador del Théâtre Alfred Jarry—, Edward Gordon Craig —para quien el actor debería ser la figura carnal de una idea—, Jacques Copeau —con el realce de la gimnasia, la esgrima y la danza—, Jerzy Grotowski, el Living Theatre, creado en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina —con sus happenings—, y tantos y tantos otros... Toda una auténtica y profunda revolución teatral.

Revolución dramaturgica que vendrá acompañada, paralelamente, por otra en el ámbito de la crítica al estudiar el hecho teatral.

2. Génesis de la distinción

La mencionada revolución podríamos situarla en los años veinte y treinta, gracias a las aportaciones de dos escuelas europeas que tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral.

Gracias a los estudios de la denominada escuela checa —muy especialmente con J. Veltrusky en los años cuarenta—, se estableció la diferencia entre el texto escrito (el literario) y la representación. Con ello, se iniciaba un nuevo camino en la dilucidación de los componentes estructurales de nuestro espacio artístico. La escuela polaca —con Román Ingarden a la cabeza—, fijaba, desde 1931, la diferencia significativa entre el texto principal y el secundario (las acotaciones, posteriormente llamadas didascalias). Con estos dos recios cimientos la teoría teatral discurriría por nuevos senderos y una de las metodologías de gran arraigo en nuestros días, la semiótica, sería la encargada de adentrarse en el mundo teatral para intentar establecer las pautas específicas de su esencia.

3. Posturas encontradas

Por ello —y desde entonces— en la estructura del teatro se establecieron dos compartimentos: uno, el texto (escrito normalmente), con dos ramificaciones: el texto principal (que reproduce fundamentalmente lo verbal, el diálogo en general) y el texto secundario (las acotaciones en las que aparecen referencias descriptivas no verbales y paraverbales); y otro, la representación (conjunto de sistemas signícos que se plasman cuando una obra teatral se lleva a la escena).

En la crítica, como en otros espacios científicos, afortunadamente, no ha habido unanimidad de criterios a la hora de teorizar sobre el esplendente mundo de Talía. De ahí que, en principio, el enunciado texto y representación haya sido visto, de un lado, como dos compartimentos estancos, separados por un muro infranqueable y ajenos el uno del otro; por otra parte, se hayan querido considerar como dos factores copulados —eso sí, distintos, pero en relación— dentro de un mismo proceso; y finalmente, como una inexactitud, por acoger en el seno de lo espectacular todos los ingredientes

necesarios para que lo teatral exista.

Como son muchos los problemas que plantea la relación texto y representación, para poner un poco de claridad en el debate, podríamos señalar tres posturas críticas ante el hecho. La primera, la más tradicional, es la mantenida por aquellos que sostienen que el teatro pertenece de lleno al ámbito de la literatura y se niegan a desgajarlo de ella. La segunda, por el otro extremo, es la sostenida por algunos teóricos (Helbo, M. de Marinis, etc.) y hombres de teatro (directores y actores), que consideran lo teatral como una parcela que poco tiene que ver —algunos dicen que nada— con la literatura, puesto que el hecho teatral por sus peculiaridades, tiene unas características propias que no están en el texto literario y, por tanto, constituye una parcela independiente del mundo literario, afirmando que lo espectacular es lo primordial. La tercera, más conciliadora, desde una lógica simple y clara establece que “el teatro, en su globalidad, no constituye otro género literario sino otro arte”, siendo el texto literario uno de los componentes más (todo lo importante que se quiera) de su esencia.

4. Aspectos esenciales

Como no puedo referirme a todos ellos, basten algunas (pocas) consideraciones que creo son básicas.

Si partimos de la tradicional tripartición de los géneros literarios (la lírica, la narrativa y el drama), la primera constatación es que —como señaló J. Veltrusky, uno de los pioneros de la semiótica teatral—, “el drama es el género que difiere más claramente de los otros dos. Los límites del drama se mantienen absolutamente claros, mientras que aquellos entre la lírica y la narrativa a menudo se esfuman. Es cierto que puede haber dramaticidad en la lírica o en la narrativa y que los rasgos, componentes y mecanismos característicos de la lírica pueden ser adoptados por un dramaturgo, de modo que algunas obras dramáticas son llamadas drama épico o lírico. Sin embargo, en la tradición de la historia de la literatura no aparece ningún género lírico-dramático o épico-dramático como tal, mientras que definitivamente sí existe algo llamado poesía lírico-épica. Esto se debe a que la lírica y la narrativa, por una parte, y el drama, por otra, tienen sus orígenes respectivamente en las dos formas básicas de

Se establecieron dos compartimentos: uno, el texto (escrito normalmente), con dos ramificaciones: el texto principal y el texto secundario; y otro, la representación (conjunto de sistemas signícos que se plasman cuando una obra teatral se lleva a la escena).



Escena de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. CNTC, Teatro de la Comedia, 1988. Dirigido por Adolfo Marsillach.

utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo” (*El drama como literatura*, pág. 13).

¿Pero es el diálogo marca inexorable de lo teatral? La contestación es que no. Por varias razones: porque se da en otros géneros literarios (poesía, narración) —aunque posea unas modalidades propias—; porque hay obras monologadas o carecen de diálogo; porque en el texto literario dramático, además del diálogo, suele haber acotaciones; y, finalmente, porque en la representación, además de los diálogos verbales, la interacción de los personajes se realiza también por medio de otros sistemas signícos no verbales (gestos, posturas, etc.). Por lo tanto, como ha visto muy bien María del Carmen Bobes, este rasgo formal no sirve para diferenciar el teatro de otras modalidades de escritura: es un problema de frecuencia y no de esencia.

La segunda constatación que quisiera hacer es que los textos literarios dramáticos no siempre son origen de las representaciones teatrales. Como señala Veltrusky, no se puede “negar que el drama (llama drama a los textos literarios), en general, es también un texto (escrito) para ser representado teatralmente.... Sin embargo, éste no es el único género lite-

rario que le proporciona al teatro los textos que requiere. A veces, aunque con menor frecuencia, obras de literatura lírica o narrativa (por ejemplo *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes fue llevada a las tablas) también cumplen esta función. Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. Dicho criterio no sólo dista mucho de ser pertinente, sino que ni siquiera es útil como una herramienta práctica para un primer enfoque. Más que abrir el camino para la comprensión del complejo problema de los géneros literarios, crea en realidad un obstáculo adicional. La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos” (pág. 15).

La tercera y última reflexión que quisiera traer a colación está relacionada con la pragmática, es decir, con el papel del receptor ante el texto y/o la representación. En efecto, el texto dramático literario, puede tener una plurifuncionalidad. Puede incluirse en la historia de la literatura. El hecho es fácilmente constable. Puede ser leído por un

Los textos literarios dramáticos no siempre son origen de las representaciones teatrales.

receptor como una novela o un poema. Además —como afirma Veltrusky— “muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho de que todas las obras dramáticas, no sólo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo el lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmateriales, mientras que en el teatro se constituye en los soportes materiales del significado” (pág. 15).

Además, el proceso de comunicación es distinto. En la lectura de una obra literaria se establece un proceso de comunicación a distancia, siendo —lo más normal— un receptor, un individuo, el que establece relación, a través del texto, con el emisor. En la representación teatral, la comunicación es directa, quiero decir presencial y el receptor, aunque individualmente conecte con lo que está pasando en el escenario, recibe la influencia del público que comparte dicha representación.

Por otra parte, el proceso de la comunicación teatral, en toda su integridad, constituye un complejo sistema comunicativo. Por ejemplo, si se quiere representar —como lo ha hecho muy bien la Compañía Nacional de

Teatro Clásico— *El Alcalde de Zalamea*, Calderón se convierte en el emisor remitente; el adaptador del texto literario, el poeta Francisco Brines, realiza las funciones de receptor del texto calderoniano y emisor del texto de la adaptación; el director, José Luis Alonso, se convierte a su vez en emisor y en receptor de las textualidades anteriores; los actores, por su parte, además de ser emisores y/o receptores de los parlamentos, adquieren la funcionalidad de receptores de las indicaciones del director y emisores para el público de una serie de mensajes, etc. Emisores y receptores se van multiplicando sin cesar. Luego el proceso de comunicación en un espectáculo teatral es distinto del que se da en el acto de la lectura de cualquier obra literaria.

Por ello, podemos concluir diciendo que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias. Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro. Dicho con palabras de Veltrusky: “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente” (pág. 15). Así es, si así os parece...■

Por ello, podemos concluir diciendo que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>