

EL LENGUAJE DE LA PUESTA EN ESCENA

EL TEXTO TEATRAL,
UN TEXTO ESCRITO POR MUCHAS MANOS

EDUARDO PÉREZ-RASILLA*

TAL vez pueda sorprender que, en un Seminario dedicado a la cultura escrita, un filólogo hable sobre un lenguaje no escrito, como es el lenguaje del escenario, pero pretendo abordar este tema precisamente desde la consideración de que la puesta en escena constituye un singular modelo de texto, cuya complejidad comunicativa y formal resulta singularmente atractiva a la hora de proceder a su análisis y, sobre todo, de disfrutar de su riqueza estética.

Me gusta imaginar la hipótesis inverosímil de un espectador que llegara por primera vez a una representación teatral, sin noción previa alguna acerca de lo que constituye el fenómeno escénico. Y me gusta imaginar a ese espectador inteligente, dotado de una singular capacidad de análisis, lo que le posibilita, dada su carencia de prejuicios, una lúcida y singular visión de una primeriza experiencia teatral. Sin embargo, y como en casi todas las utopías edénicas, algo falta en este ingenuo planteamiento, porque para que el análisis y el goce de nuestro hombre en el teatro fuese completo precisaría, a pesar de su no discutida inteligencia, recibir algunas instrucciones previas, relativas sobre todo al carácter convencional del hecho escénico, que le proporcionaran el necesario grado de complicidad para ser parte del espectáculo. Porque el espectador también escribe en ese texto singular que es la representación escénica. Escribe la versión definitiva, para su propio uso del texto.

* Universidad Carlos III de Madrid. eduardop@hum.uc3m.es.

Una versión de este artículo fue leída dentro del Seminario LITTERAE IV, el día 7 de marzo de 2001.

Si no es posible ese punto de vista absolutamente limpio, es precisamente porque el teatro supone mestizaje, mezcla de lo diverso. Y también de ahí proviene esa inevitable sensación de vértigo, de riesgo, que produce una función teatral. Peter Brook lo ha explicado con palabras precisas, que se han convertido en una cita obligada al hablar de teatro:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas¹.

El teatro es una curiosa y paradójica combinación de sencillez y complejidad. Si nos preguntaran si sabemos distinguir teatro de lo que no lo es, probablemente todos contestaríamos afirmativamente, pero nos sería muy difícil dar una definición comprensiva y precisa de un fenómeno tan heteróclito y multiforme, y, posiblemente, nos pondrían en un aprieto si nos exigieran que catalogáramos como teatro (o como evento no teatral) determinados espectáculos escénicos.

Harold Bloom entiende que las obras maestras encierran en su origen una «mala» lectura de otras obras maestras que se intentan emular. Con mayor motivo el teatro puede entenderse como una lectura y una escritura (buena o mala) de gentes que concurren en la representación escénica, desde el actor al iluminador, desde el director de escena al músico, desde el escenógrafo hasta el figurinista, desde el dramaturgo hasta el espectador, cuyo papel no es precisamente menor en la escritura del espectáculo, pasando por otras profesiones teatrales que contribuyen también a esta escritura.

En un relato de Antonio Tabucchi, titulado escuetamente *Teatro*, se cuenta la historia de un funcionario portugués destinado en un lugar remoto de Mozambique, que un día recibe la invitación de un tal Wilfred Cotton, un ciudadano inglés, para cenar en su casa. La cena resulta agradable y, durante la sobremesa, la conversación deriva hacia el teatro. El funcionario portugués manifiesta su preferencia por la escena como forma de placer estético y entonces el anfitrión lo invita al teatro. Aún no repuesto de su sorpresa, es conducido hasta una cabaña dentro de la finca, donde no hay más que un pequeño estrado con un atril y un volumen con las obras de Shakespeare. Sir Wilfred Cotton

¹ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona: Península, 1986, p. 5.

comienza a leer, con pasión dramática, los papeles de todos los personajes que componen *El rey Lear* y el funcionario portugués lo sigue con entusiasmo, pero en un momento siente la tentación de pedirle que descansen, porque se está fatigando en exceso. Sin embargo, la lectura cobra de nuevo una mayor intensidad y el funcionario sigue escuchando hasta el final del segundo acto. Es el descanso, dice Cotton. En un improvisado *foyer* toman una copa mientras comentan la interpretación. Qué personajes le han gustado más. Lear, sin duda. Cotton le explica que la elaboración de ese personaje constituye un homenaje a un célebre actor shakesperiano inglés. Pero hay que terminar la conversación. Comienza el tercer acto.

La situación se repite durante muchas semanas. Siempre el mismo día. Finalmente el funcionario debe abandonar aquel lugar de la selva y, en un día diferente del habitual, Wilfred lee para él *El sueño de una noche de verano*, una comedia escrita para festejar bodas, pero apropiada también para despedidas, según sus palabras. El portugués le solicitará que no le acompañe al coche, se despedirán en el improvisado teatro, el lugar que ha acogido su amistad. Años más tarde, cuando el portugués ocupa un cargo en la capital, recibe la solicitud del consulado inglés para retirar el cadáver de Cotton, que ha fallecido. El portugués puede hablar entonces con el cónsul británico, contarle su relación con Cotton y preguntarle por su condición. El cónsul, que primero se había extrañado de conociera a Cotton, se extraña ahora de que no supiera nada acerca de su identidad. Cotton era un excelso actor shakesperiano, que había desaparecido sin que nadie supiera su paradero. Las razones de su actitud, que el narrador no desvelará, eran «generosas y nobles, tal vez patéticas. No habrían desmerecido en un drama de Shakespeare»².

Como en Peter Brook, un actor y un espectador. Su encuentro consigue la magia de transformar en escenario un espacio durante un tiempo. El tiempo que ellos han elegido. Todo sucede en ese momento y sólo en ese momento. Lo que suceda en otro será ya una cosa distinta. El texto ya no es sólo el que escribió Shakespeare. En cierto modo ese texto no es teatro, como no lo son el espacio ni el tiempo por sí solos. Era un libro que esperaba el encuentro entre el actor y el espectador, como lo esperaba aquella cabaña perdida en la selva africana o unos días —los martes— carentes de sentido hasta que dos seres humanos los convierten en rituales, en festivos, en días para una relación social y estética, humana en definitiva. La ingenuidad no es válida. Necesitamos la complicidad para escribir ese texto que es la representación teatral. El espectador es el escritor último de la función. El que escribe sobre las páginas que se

² Antonio Tabucchi, *El juego del revés*, Barcelona: Anagrama, 1986, p. 60.

le entregan desde el escenario. Quien culmina una polifonía a la que Brook se refería con la acertada expresión de *desordenada imagen*, que remite a ese haz de posibilidades, esa armoniosa amalgama de signos, de recursos expresivos. *Espesor de signos*, lo llama Barthes. Y Marco de Marinis se refiere al texto teatral como aquel tipo de texto cuya finalidad es precisamente dejar de ser texto para convertirse en una cosa diferente. El teatro es también, y quizás ante todo, paradoja.

Es de nuevo la suspensión de la incredulidad, la aceptación de la convención por parte del espectador, la entrada en el juego que se le propone desde el escenario, el elemento que da sentido al propio texto dramático incluso antes de ser escrito. Como ha explicado Melendres, en el texto teatral se debiera escribir: *el actor que representa el papel de ... dirá: ...* Si no se hace así, se debe exclusivamente a la necesidad de ahorrar espacio, tiempo y dinero³. El dramaturgo escribe entonces desde la condición previa que consiste en saber que el espectador terminará de escribir lo que quedó incompleto. Por eso no es óbice (aunque el hecho desde luego resulte discutible y hasta lamentable desde sus razones sociales o históricas) la inexistencia de actrices en determinadas tradiciones teatrales: griega, isabelina, oriental, etc.

Algunos sostienen que la falsilla de esa representación —la *desordenada imagen*— sería el texto dramático, que contendría una ilimitada gama de posibilidades de escenificación. Pero, sin entrar en una polémica que seguramente podría convertirse en interminable, el asunto puede abordarse también desde otras perspectivas. Estamos demasiado aferrados a la idea de un texto previo —abstracto— del que brota una representación —concreta—. De los trece elementos que Kowzan señala como constitutivos del hecho teatral —palabra, tono, gesto, mímica, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, escenografía, atrezzo, iluminación, música, sonido— sólo uno de ellos, en lo que podríamos llamar teatro convencional está previamente escrito. Los demás, o no aparecen en el texto literario-dramático o lo hacen de una manera muy parcial e imperfecta. El texto dramático, como ha explicado García Barrientos⁴, se escribe desde el concepto de la representación y no al revés.

Muchos dramaturgos han escrito sus piezas en función de los actores (o de los espacios, o del tiempo, o de los espectadores que tienen). Lope escribía con frecuencia sus papeles pensando en actrices concretas. Calderón compuso *La vida es sueño* para la compañía de Prado, que contaba en aquella época con dos «barbas», que encarnarían los papeles de Basilio y Clotaldo.

3 Jaime Melendres, *La dirección de actores. Diccionario mínimo*, Madrid: ADE, 2000, p. 124.

4 José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid: CSIC, 1991.

Jardiel Poncela, que escribía sus comedias casi al tiempo que éstas iban ensayándose, pensó, al componer *Los ladrones somos gente honrada*, en que el brillante personaje del mayordomo lo encarnase Rivero, el primer actor de la compañía, a quien por sus rasgos físicos apodaban «el chino», apelativo que se extendía al personaje. A medida que la comedia iba «creciendo», Jardiel observó que crecía también otro personaje, el policía Menéndez, y decidió confiarle el desenlace de la comedia. Era preciso entonces que fuera el primer actor quien se encargase de interpretarlo y Jardiel encomendó el papel del mayordomo al entonces joven actor —poco más que un meritorio— Fernando Fernán Gómez. El personaje pasó a llamarse así el Pelirrojo.

Bergman descubrió la versión primigenia de *La señorita Julia*, en la que la protagonista aparecía en escena con una marca que cruzaba su cara, consecuencia de la brutal respuesta del novio, con el que acaba de romper, a las humillaciones que éste sufría de Julia. Pero la primera mujer de Strindberg, la aristócrata Siri von Essen, fue quien interpretó este papel en el estreno del drama y se negó tajantemente a aparecer en escena con una marca en la cara. Son tan sólo unos ejemplos de esta escritura desde el escenario.

Podríamos considerar además las diferentes perspectivas que un texto tiene para el lector, para el actor que interpreta sus papeles o para el espectador que asiste a su puesta en escena. En *Las criadas*, de Jean Genet, el espectador se encuentra ante una estrafalaria señora que humilla brutalmente a una no menos extraña criada llamada Clara. El lector, por el contrario, sabe que la señora es Clara, quien, dentro del propio teatro, interpreta un segundo papel, y que la criada no es sino Solange, otra criada, hermana de Clara, que se suma a ese extraño ritual de la representación dentro de la representación. No es difícil suponer la complejidad de una tercera perspectiva: la de las actrices que asumen ese doble papel, conscientes a su vez del equívoco punto de vista que se ve obligado a asumir el espectador.

El lector por horas, de Sanchis Sinisterra, nos presenta a tres personajes: Celso, Ismael y Lorena. Pero el espectador nunca conocerá el nombre del primero, conocerá el nombre de la última antes de conocer al personaje, y, conocerá al segundo antes de conocer su nombre. Este texto, que puede leerse también —aunque no sólo— como una metáfora del teatro, toma como punto de partida una quimera: la lectura neutra del texto, para que pueda llegar incontaminado a los oídos de la ciega Lorena, su receptora. Pero la figura interpuesta del lector sugiere en la receptora no sólo una serie de impresiones sino la conversión del propio lector en protagonista de una historia que ella imagina. Nunca sabremos, ni importa tampoco demasiado, si esa historia es cierta o es falsa. La última, y sorprendente, imagen del espectáculo, imagen muda, nos

sugiere esa ceguera ante el texto: Lorena subida en una escalera palpa los libros que (¿todavía?) no puede leer, mientras Ismael fuma con indiferencia y Celso duerme en la butaca, ajeno a todo.

Sin embargo, todas estas consideraciones no significan en absoluto la descalificación del texto. Ferruccio Soleri, el mítico actor del Piccolo Teatro de Milán, intérprete durante décadas del espléndido Arlecchino (*De Arlequín servidor de dos amos*, de Goldoni, bajo la dirección de Giorgio Strehler) hablaba de la creatividad de los poetas frente a la artesanía o el oficio del actor. El dramaturgo escribe palabras, ciertamente, pero palabras dramáticas, nacidas del teatro y para el teatro. No puede negarse que nuestra manera de mirar el mundo está configurada en gran medida por los poetas dramáticos. No veríamos el mundo de la misma manera sin lo que han escrito Esquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Strindberg, Chejov, Brecht, Pirandello y tantos otros.

En el relato de Tabucchi teníamos un dramaturgo, un espectador y un actor. El actor y el espectador son los que necesariamente deben estar presentes en el hecho teatral. Son los responsables últimos de ese encuentro. En cierto modo son el signo distintivo del hecho teatral, lo que constituye la especificidad del lenguaje de la puesta en escena. Así asociamos de forma inmediata el teatro al actor y el actor al teatro. Si alguien nos dice que se dedica al teatro, damos por supuesto que se trata de un actor.

¿Qué es un actor? Podemos preguntarnos. Es un ser humano que encarna a un ser humano diferente. Aunque siempre podemos encontrar excepciones: Ignacio Amestoy escribió *Betizu. El toro rojo*, protagonizada por Patxi Biskert, actor, antiguo miembro de ETA político-militar, e interpretada por el propio Patxi Biskert. En otro orden de cosas, Schlemmer pretendió en sus experiencias escénicas de la Bauhaus sustituir al actor por unas figuras mecánicas, pero incluso aquellos muñecos adquirirían rasgos humanoides. Por tanto, nos sirve como criterio general esa noción de un ser humano que encarna a otro ser humano, es decir, que se convierte en un personaje con la complicidad del público. Actor y público engendran a ese ser ficticio que adquiere una inusitada potencia, una extraordinaria sensación de realidad. A veces produce vértigo esa desproporción entre la brevedad de nuestra relación con el personaje y la profunda huella que deja en nuestro ánimo y en nuestra inteligencia. Y nos admiran la capacidad de abstracción del dramaturgo y capacidad de concreción por parte del actor que, literalmente, le da cuerpo. Este tema ha fascinado a quienes lo han investigado precisamente en el territorio de la creación: Unamuno, Pirandello, Tabucchi, Sanchis Sinisterra y tantos otros.

¿Cómo encarna el actor al personaje? Este dilema de la actuación ha motivado

interminables —y fecundas— polémicas sobre el trabajo del actor. Algunos entienden con Diderot que el actor muestra pasiones y sentimientos que no vive en ese instante (*La paradoja del comediante*). Otros, principalmente los seguidores del Actor's Studio, de Strassberg (quienes a su vez se pretenden herederos directos de Stanislavsky) insisten en la interiorización de esos sentimientos que el actor debe vivir si quiere que su actuación sea sincera. Las enseñanzas del director ruso se han convertido en el Método por antonomasia, pero creadores como Meyerhold y Brecht han aportado también interesantes sugerencias sobre el arte de mostrar algo que no necesariamente es vivido. La paradoja de quien expresa sentimientos que no tiene, frente a la interiorización. La muestra frente a la vivencia. Pese al casi intocable prestigio del Método, últimamente parecen haber menudeado las críticas contra su pretensión de convertirse en la única escuela de actuación: p.ej., los libros de Richardson, Mamet o Melendres, quien irónicamente comentaba que los manuales de instrucciones de las lavadoras no nos hablan del estado emocional en que debemos utilizarlas⁵.

El veneno del teatro, de R. Sirera, texto que adquirió un notable éxito en los ochenta, interpretado por José María Roderó y Manuel Galiana, reflexionaba teatralmente sobre este problema de la veracidad de la actuación. Un viejo aristócrata invita a su casa a un actor de prestigio, pero lo que parecería un honor para el cómico se convertirá en una sucesión de trampas, desde el disfraz de criado adoptado por el aristócrata para engañar e incluso humillar al actor, hasta la invitación a que éste represente un texto sobre la muerte de Sócrates. Tras obligar al actor a ejecutar varias veces esa muerte, el aristócrata sentencia que su interpretación siempre resulta fingida, puesto que quien la realiza sabe que no está muriendo. Por ello, y tras un último engaño, el actor representará la única verdad: su muerte real, tras ingerir un veneno que el aristócrata le ha proporcionado, haciéndole creer inicialmente que se trataba de un antídoto contra un veneno supuesto. Así, sólo cuando el actor ejecute su propia muerte será capaz de conseguir una actuación veraz, esa función única e irrepetible que simboliza el teatro. Es significativo que su puesta en escena alterase el final previsto en el texto y la representación de la muerte fuese un juego más, sin consecuencias, en vez de ser un hecho real y definitivo. El texto había combinado sabiamente la reflexión, la sátira y la metáfora sobre la actuación, sobre esa escritura escénica irrepetible del actor sobre las tablas para ese espectador único que somos cada uno de nosotros cuando asistimos a una función teatral.

⁵ Jaume Melendres, *La dirección de actores. Diccionario mínimo*, Madrid: ADE, 2000, p. 136.

Podríamos reflexionar todavía sobre nuestros iconos de los personajes, lo cual nos sitúa de nuevo ante la relación entre actor y espectador, más poderosa aún, en este sentido, que la relación dramaturgo-personaje. La tradición ha ido consolidado distintos modelos de Hamlet, en ocasiones muy diferentes entre sí, y podríamos discutir si son plenamente compatibles con los datos que figuran en el texto de Shakespeare. Nadie imaginaría una Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, que no fuese una mujer hermosa; sin embargo, el texto dice, por boca de Poncia, que Bernarda tiene cinco hijas feas (Acto I). Algo semejante ocurre con Melibea, pero *La Celestina* ofrece dos visiones distintas del personaje: la imagen idealizada de Calisto y la opinión demoledora que sobre su físico muestra Areusa. Podríamos recordar muchos otros ejemplos. En definitiva, el actor y su representación del personaje se nos impone más allá del propio texto.

El dramaturgo, el actor, el espectador. Los profesionales que atienden a otros aspectos escénicos (escenógrafo, iluminador, figurinista, responsables de la música y el sonido, etc.), pero el teatro moderno debe la responsabilidad del lenguaje de su puesta en escena al director. La aparición del director de escena supone un cambio radical en la concepción del teatro y se convierte en la causa —o quizás también en el efecto— de la adquisición de la conciencia de un lenguaje escénico específico. Y también —en consonancia con Zola— de la aceptación del teatro como un acto moral y político. No en vano la moderna dirección escénica surge a finales del XIX y vinculada al movimiento naturalista. Francia, Rusia, Alemania o Inglaterra son los primeros países en los que los directores escénicos desarrollan su tarea, precisamente aquellos lugares en los que la conciencia política y estética parece agudizarse en este período. Hoy no podemos entender el teatro sin que el director de escena ofrezca su lectura del texto, e integre y dé sentido a este conjunto de elementos de los que hemos venido hablando a lo largo de estas líneas. Desde la elección del texto hasta el diseño del espacio, desde la configuración del elenco actoral hasta los criterios por los que la interpretación deberá discurrir, desde la integración de los elementos plásticos hasta las opciones que regulan la relación del espectáculo con el público, desde la decisión acerca de las líneas de fuerza del espectáculo hasta la responsabilidad sobre las diversas soluciones que precisa la narración escénica. El teatro es un lenguaje complejo y la creciente complejidad de la escena exigió que surgiera ese nuevo profesional y creador artístico. Dos textos llevados a la escena son diferentes en manos de dos directores distintos.

Los directores de escena reivindican, con razón, en muchos países el reconocimiento de los derechos de autor. En Portugal estos derechos están ya reconocidos y en Francia, aunque aún no han sido reconocidos legalmente, la Sociedad de Autores gestiona estos derechos.

La calidad y la intención del espectáculo son ya exigencias irrenunciables en las salas teatrales. No es difícil recordar muchas soluciones brillantes, consecuencia de otros tantos modos de interpretar el texto teatral por parte de los grandes directores de escena y de un talento personal, que hace del espectáculo algo tan propio e inconfundible al menos como la pertenencia del texto al autor literario-dramático. La historia del teatro era ya la historia de los textos, la historia de los actores y la historia de la recepción de los espectáculos por el público. Desde hace un siglo largo es también la historia de los directores de escena.

RESUMEN

La aparente sencillez del teatro esconde una gran complejidad. El espectáculo teatral es un texto escrito por muchas manos. El encuentro entre el actor, que interpreta el texto previo de un dramaturgo, y el espectador requiere la complicidad de éste. El espectáculo se completa precisamente porque el espectador conoce y acepta la convención teatral y participa de ella a través de lo que se ha llamado la suspensión de la incredulidad. Pero también el actor rellena los huecos que ofrece un texto. Su físico, su voz, su edad, su apostura física construyen una historia que sólo de una manera esquemática adivinábamos en el texto. La elección del actor y su trabajo condicionan al dramaturgo cuando escribe y, a la vez, estos elementos están condicionados precisamente por el imaginario colectivo del espectador. Desde hace un siglo hay que añadir a este esquema la figura del director, a quien hoy consideramos el principal creador del espectáculo, hasta el punto de que se habla ya de los derechos de autor de la dirección de escena.

PALABRAS CLAVE

teatro, actor, espectador, convención, suspensión de la incredulidad, puesta en escena, director de escena, derechos de autor.

ABSTRACT

Seemingly, theatre appears to be simple, but it hides a great complexity. Performance is a text written by many hands. The meeting between the actor, who plays a previous text, and the audience requires the complicity of the latter. The show completes itself through the audience's knowledge of theatre conventions, and its willing participating in the suspension of disbelief. But the actor also fills in the holes found in all dramatical works. His physical presence, voice and age build up a story that was somehow unfinished in the written text. The choice of the actor and his performance determine the author's performance as well; moreover, all these factors are conditioned by the collective imagination of the audience. Since the beginning of the last century, the director of the play has appeared to be the main creator behind the show, so much so that it is even argued that there should be a copyright for the mise en scène.

KEYWORDS

theatre, actor, audience, convention, suspension of disbelief, to stage, stage manager, royalties.