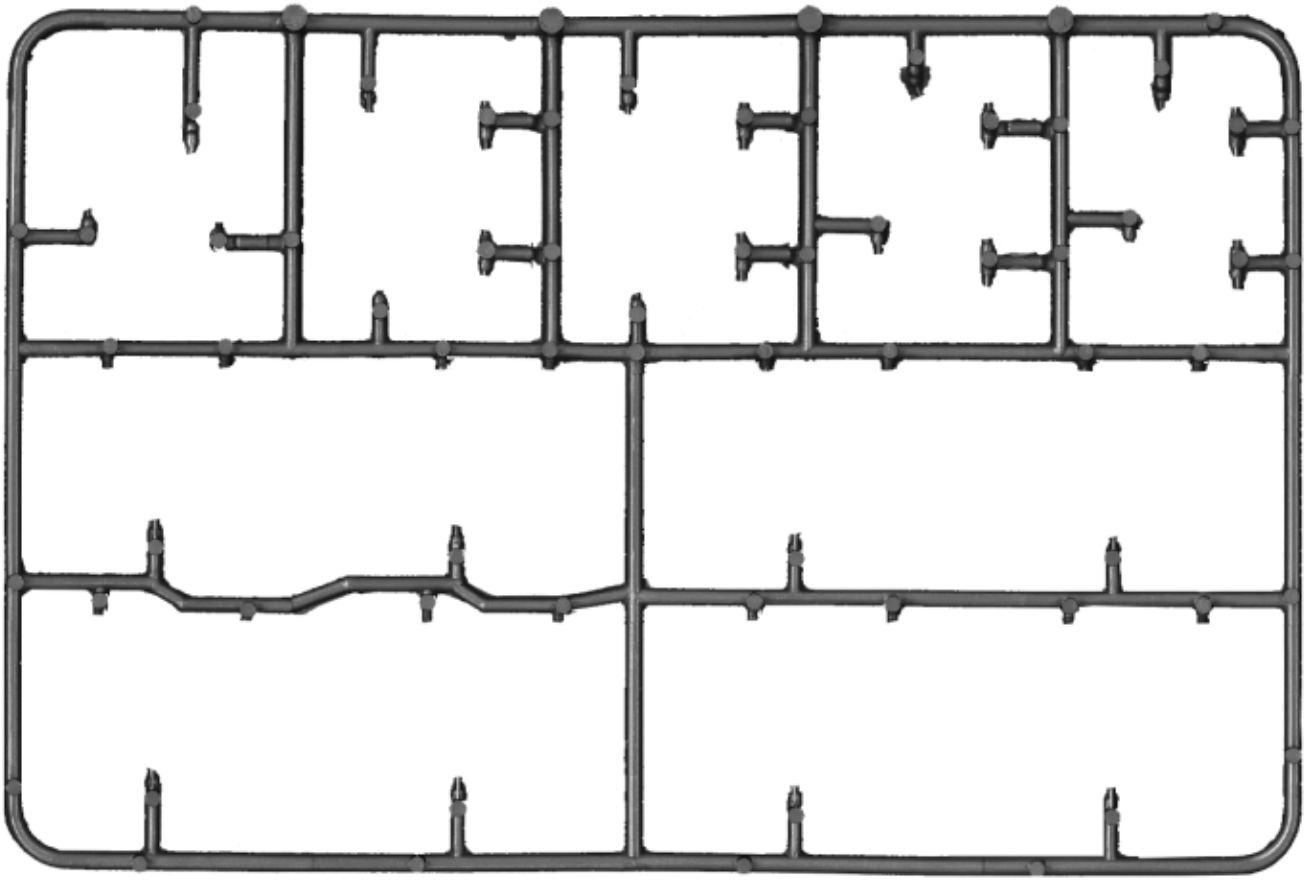
SOBRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y SU REPRESENTACIÓN ESCÉNICA.

[Ángel Berenguer]



La revista de la **Asociación de Autores de Teatro** me solicita unas reflexiones de carácter teórico sobre el texto teatral. La propuesta tiene interés por tratarse de una publicación específicamente dirigida a creadores, expertos en la expresión en el ámbito de la realidad imaginaria, y por tratarse de una reflexión teórica, expresada en el lenguaje de la realidad conceptual. Así pues, se trata de dos formas expresivas planteadas en dos lenguajes literarios de entidad bien diferenciada.

Del mismo modo que el dramático, el texto teórico que lo interpreta establece sus propias coordenadas y prioridades que se materializan en un lenguaje conceptual bien definido y que tiende a ser identificado con la "crítica" (en el sentido más amplio de la palabra). El plano de la creación también establece sus coordenadas y prioridades, que el crítico "traduce" al lenguaje de la teoría.

Se trata, pues, de dos lenguajes distintos que deben relacionarse, pero no necesariamente explorar espacios comunes de gran relevancia. Así, se habla de críticos cuya expresión está más cercana a la creación literaria y autores cuyos textos se distinguen por las propuestas más teóricas que literarias de su expresión lingüística. Ello nos conduce a plantear la necesidad de que unos textos y otros se produzcan y se reciban en el marco de sus propósitos explícitos. En tal circunstancia debe recibirse el material que aquí se expone.

El texto que sigue constituye un cuerpo de reflexiones teóricas que quizás puedan interesar a los dramaturgos que tengan la paciencia no sólo de leerlas sino de escenificarlas en el espacio de su creatividad dramatúrgica. Esta escenificación consiste, a nuestro entender, en una traducción entre los dos lenguajes propios del teórico (más acostumbrado e realizar ese esfuerzo, por su propia práctica profesional) y del dramaturgo (más versado en la viva y múltiple expresión que transpone la cotidianidad). Dicho esfuerzo puede resultar fructífero para el trabajo de ambos.

La literatura dramática

La literatura dramática es la fijación textual, en el plano literario, de la memoria de la creación teatral, o la narración de la circunstancia o circunstancias que constituyen la acción teatral encarnada, en forma de diálogo o de expresión (sonora, gestual, etc.), por los actores que la representan en un escenario. Materializa el texto dramático escrito por un autor o transcrito desde la descripción y cita textual de las imágenes y expresiones orales realizadas durante la representación de un espectáculo y consignadas en un texto de propósito literario.

Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura. Ello resulta natural y tiene la virtud de conectar el lenguaje verbal del teatro con la expresión literaria del momento. Sin embargo, conviene recordar que el propósito primordialmente literario del autor es realidad relativamente reciente en la Historia del Teatro de los tiempos modernos, y tiende a ceder (en los últimos años), con la aparición de formas teatrales en las que la expresión verbal ha disminuido substancialmente, o ha desaparecido en su totalidad. El texto teatral regresa así a sus orígenes cuando surgía como una anotación escrita de la memoria de un espectáculo cuyo orden y desarrollo se mantenía durante generaciones gracias a esa anotación, más o menos cuidada, adornada o no con esquemas o dibujos de la escenificación.

La literatura dramática, aún estando ya contenida, al menos como acción material, en esta reseña escrita de la memoria de un espectáculo, adquiere su verdadera dimensión cuando deja de ser transcripción del universo imaginario creado en la representación y se convierte en proyecto, narración y ordenación de la acción dramática posterior. En cierto sentido, se podría decir que el teatro medieval contiene, en muchos casos, un carácter literario que proviene de su verdadero origen: ser memoria y ordenación de un espectáculo teatral. Por el contrario, de la aparición del concepto individualista del autor, que se extiende ya desde el primer Renacimiento, va poco a poco delimitando el papel del texto dramático y fijando su estructura relacionada con la creación literaria, pero también con las reglas internas de la acción dramática, la caracterización de los personajes y la materialización del texto en el escenario.

La narración de la circunstancia fundamental y las circunstancias accidentales, cuya importancia se amplía quizás como consecuencia de la estructura literaria incluida en el texto dramático, constituye la esencia del género teatral expresado en forma de literatura. Esta esencia del texto dramático es compartida por la estructura dialogada de esta narración en la que personajes, en sus distintas intervenciones, modulan y perfilan el proyecto narrativo del autor. Frente a la importancia que la novela otorga a la narración del entorno en que se mueven los personajes, el texto teatral elide y contiene, al mismo tiempo, los elementos que narran las circunstancias espaciales y temporales de la obra. En esta labor recibe (y cuenta con él) el apoyo de los demás factores que constituyen la representación teatral y que hemos presentado más arriba.

El texto del teatro, se concibe para ser dicho (de ahí su condición de diálogo) por los actores que encarnan a los personajes cuya circunstancia presenta la obra. El autor se arroga así la condición de creador, con lo que de algún modo y paulatinamente consigue constituirse en figura central del espectáculo, en el que se encarnan y cobran vida los personajes de su imaginación. De este modo, durante muchos años, el autor cobra una relevancia primordial en el teatro contemporáneo, y su relación con la escena se hace fundamental, incluso cuando la figura del director escénico empieza a imponerse y con ella, al principio, la colaboración estrecha entre autores y directores, y, finalmente, la preminencia de estos últimos sobre los primeros. En estas circunstancias, vigentes durante nuestro siglo, el director adapta los textos teatrales a las condiciones específicas de una escena y un público concretos. Como consecuencia, el director escénico empieza a recibir el reconocimiento de su obra creadora, a veces esencial en la materialización del espectáculo teatral.

"No hay ningún gran dramaturgo que no haya sido al mismo tiempo, por lo menos un cómplice de las gentes de teatro, que no tuviera relaciones vivas con el mundo efervescente donde se elaboran las obras; Corneille, desde sus primeros intentos provincianos, se sumerge en la vida del teatro a la que le ligan

La literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria.

Foto: Chico. CDT.

Escena de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Teatro Albéniz. Dirigido por Miguel Narros.

La literatura dramática recibe, sin duda alguna, la influencia de la gestualidad, la tecnología y otros aspectos no menos influyentes en la realización del teatro.

relaciones sentimentales y mundanas; Racine hace trabajar él mismo a la Champmelée; Marivaux no frecuenta más que el mundo teatral y sus amores se limitan a las actrices. Sin hablar de Shakespeare, naturalmente, de Lope de Vega, de Calderón, director escénico, e igualmente de Goethe y de Beaumarchais. Solamente a finales del siglo XVIII, por las condiciones particulares, que, en parte, constituyen el objeto de este artículo —la dictadura de la 'escena a la italiana'— los dramaturgos como Lenz, Büchner, e incluso Hölderlin, escriben un teatro fuera del teatro. Pero tan pronto como se establecen las condiciones de una nueva creación, el autor es reintegrado al medio creador. Chejov encuentra a Stanislavski en la medida en que Stanislavski lo descubre; Strindberg monta sus obras; Lorca dirige una compañía, como Pirandello y como O'Neill".[1]

Cuando una obra teatral deja de ser memoria que transcribe un espectáculo, el aspecto literario del teatro crece y se va imponiendo la figura creadora del autor. Éste selecciona el orden de la representación, diseña el desarrollo y adopta el lenguaje literario más adecuado para sus personajes. A veces, el estilo literario abandona los límites del diálogo y se incorpora a las acotaciones, como en el caso del teatro escrito por Valle-Inclán. De este modo, el autor pretende crear en el manuscrito un efecto de totalidad que acerca aún más al público lector con el de la representación teatral.

Es evidente que el efecto literario añade al teatro una riqueza suplementaria. Los hermosos conceptos de Shakespeare y el lirismo exquisito que, en ocasiones, maneja Lope de Vega, encuentran un eco evidente en los autores románticos, si bien éstos reaccionaron vivamente a la preminencia dada por su inmediatos predecesores al texto dramático. Nuestro siglo se inaugura con la redefinición del texto teatral, modificado por las nuevas circunstancias históricas. Desde Ibsen hasta el Valle-Inclán de los poemas dramáticos, pasando por el teatro social, hay un largo trecho y un abanico enorme de posibilidades. Todo ello, constituye la textualidad teatral.

Como ya hemos dicho, la literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria. Como consecuencia de ello, los distintos estilos literarios aparecerán bien representados en la literatura dramática. También, naturalmente, se registra su proceso de negación. Durante todo el siglo XX hemos asistido a una degradación sistemática del estilo en las artes y ello se ha manifestado especialmente en la destrucción de la representación figurativa y su correspondiente, en la literatura: la verosimilitud,

[1] Jean Duvignaud: *Sociología del teatro,* Fondo de Cultura Económica, México, 2.ª edición, 1981, págs. 43-44.

Como ha declarado Fernando Arrabal en varias ocasiones, "el teatro no es como la vida. El teatro es la vida"

entendida como transposición del mundo real representado en la creación literaria en fórmulas relacionadas con el credo realista.

Bien es verdad que, tanto la literatura como el teatro, han buscado permanentemente la expresión de circunstancias humanas de carácter ejemplar, narradas con las armas estilísticas adecuadas. La angustia del ser humano expresada por Beckett en términos no realistas, no deja de ser una representación de circunstancias narradas con imágenes, actos y silencios significativos. Del mismo modo, la tradición surrealista encuentra una formulación expresiva eficaz en los actos sin palabras que escribe Arrabal, influenciado por la pérdida de la palabra que acaece al teatro, como consecuencia del influjo que sobre él ejerce la formulación del "performance" y prioridad dada a la gestualidad por el teatro contemporáneo.

Sin embargo, desde el principio de los años 70, la palabra vuelve al teatro. Practicada aún por algunos autores como Israel Horovitz o Edward Bond, es también reclamada por otros como el mismo Arrabal o Eugène Ionesco. Nos referimos, naturalmente a la palabra literaria, a la literatura dramática. Este retorno tiene su importancia porque precede a una reformulación del orden mundial que traerá consigo la creación de una sociedad completamente nueva de algunos aspectos, aunque portadora aún de no pocas fórmulas anteriores. Lo cierto es que esta nueva circunstancia histórica está encontrando formulaciones dramáticas que abarcan obras tan distintas como las de David Mamet o Sam Shepard.

No conviene, sin embargo, olvidar en este punto de nuestra exposición lo que ya se ha dicho más arriba. El texto dramático tiene sus propias reglas y, sobre todo, su visualización escénica resulta impresentable a la hora de valorar su calidad teatral. Calidad, por otra parte, que debe ser evaluada en función de los dos grandes principios que atribuíamos a la creación teatral: enorme riqueza, extremada coherencia.

Situados en esta perspectiva, debemos también ahora hacer alusión a la interacción que existe entre los distintos aspectos del teatro. La literatura dramática recibe, sin duda alguna, la influencia de la gestualidad (comprendida como redescubrimiento del cuerpo del actor), la tecnología (sonido, iluminación, arquitectura teatral...) y otros aspectos no menos influyentes en la realización del teatro. Esta relación es, necesariamente, mutua, pero resulta más evidente en lo que se refiere a la transformación de la literatura dramática precisamente porque en ella ya se habían acuñado fórmulas bien definidas, mientras que en los aspectos tecnológicos y mentales del teatro, dada su novedad y constante superación en este siglo del avance científico, la valoración de los mismos se ha impuesto con la celeridad y la familiaridad que corresponde a nuestra mentalidad actual. A veces, el nacimiento mismo de una tecnología nueva, acertada y necesaria, imponía su empleo habitual y generalizado porque llenaba un vacío o una realidad precaria. Tal es el caso de la iluminación (la electricidad que sustituyó al gas, los focos halógenos que han sustituido a los de tecnología incandescente, etc.) y el sonido. En éste último campo la posibilidad de susurrar una frase y llegar a los espectadores más remotos de la sala ha contribuido a desvanecer la necesidad del "aparte".

Por otra parte, el texto dramático ha sido también enriquecido por la posibilidad actual de relacionarlo con imágenes, ambiente, y espacios en los que recobra intensidad y eficacia. Tal es el caso, por ejemplo, del teatro que "narra" en imágenes proyectadas lo que el discurso de los actores repite (o simultanea) en la escena. Lo mismo ocurre, cuando el diseño de la escenografía no existe, en realidad, sino que es "construido" con la iluminación y efectos especiales, desapareciendo, sustituido por otro lugar ante los ojos de los espectadores. Del mismo modo, el empleo de los focos extraordinariamente concentrados, y ayudados por lentes especiales, puede destacar o limitar el campo visual a una parte minúscula del cuerpo del actor como su boca, que recita un texto.

En todo ello aparece la riqueza del teatro que acumula las experiencias técnicas para apoyar y realzar el discurso textual.

La comunicación teatral

En toda representación teatral se materializan varios planos de comunicación, relacionados unos con la esencia misma del teatro, y otros estructurados como normas internas del espectáculo que se organizan de un modo material, analizable y, por ello, capaz de ser dispuesto como un cuerpo de

reglas, fórmulas y propuestas que pueden a su vez, ser expuestas de modo didáctico.

Estudiaremos en las páginas que siguen dichos planos, pero permítasenos aquí formular el concepto básico que los aúna y da sentido. En realidad, el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas, todas ellas transformables por su empleo en esta fórmula colectiva, y adaptadas al servicio preciso que se espera de ellas en un proyecto que las supera. La imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter único (y arriesgado, como la misma vida) de la representación, y el público colectivo, tan presente aún a pesar de su anónima oscuridad, constituyen elementos diferenciables claramente. Más aún poseen sus propias reglas y se articulan como un conjunto cuyo objetivo último es conseguir comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación.

Siendo su objetivo crear la vida, el teatro se convierte en un concepto vivo. De aquí que, como ha declarado Fernando Arrabal en varias ocasiones, "el teatro no es como la vida. El teatro es la vida". Será pues, una vida narrada, soñada o deseada, una vida interna o externa que nos comunica el mundo interior del creador en secuencias que adquieren vida propia o su experiencia cotidiana, es decir, su devenir en el marco exterior de la comunicación humana.

Del mismo modo que el espectáculo teatral reúne y asume técnicas artísticas de comunicación muy diversas para lograr un objetivo creador, es posible estudiar su compleja y enmarañada estructura aplicando técnicas adecuadas. Naturalmente, estas técnicas estarán íntimamente relacionadas con las empleadas para analizar distintas formas artísticas de modo específico.

Sin embargo, como ya hemos dicho refiriéndonos al empleo de éstas formas artísticas en el proceso de la creación teatral, también se transforman las técnicas que deben adecuarse al estudio del fenómeno teatral, aunque sólo se refieran a unos aspectos parciales y específicos del espectáculo. Del mismo modo que la pintura cede en el teatro una parte de su protagonismo y, por ello, de su identidad, el método analítico que apliquemos al estudio de la pintura en el teatro, tendrá que diferenciarse del que estudia la pintura como

Foto: Daniel Alonso. CDT.

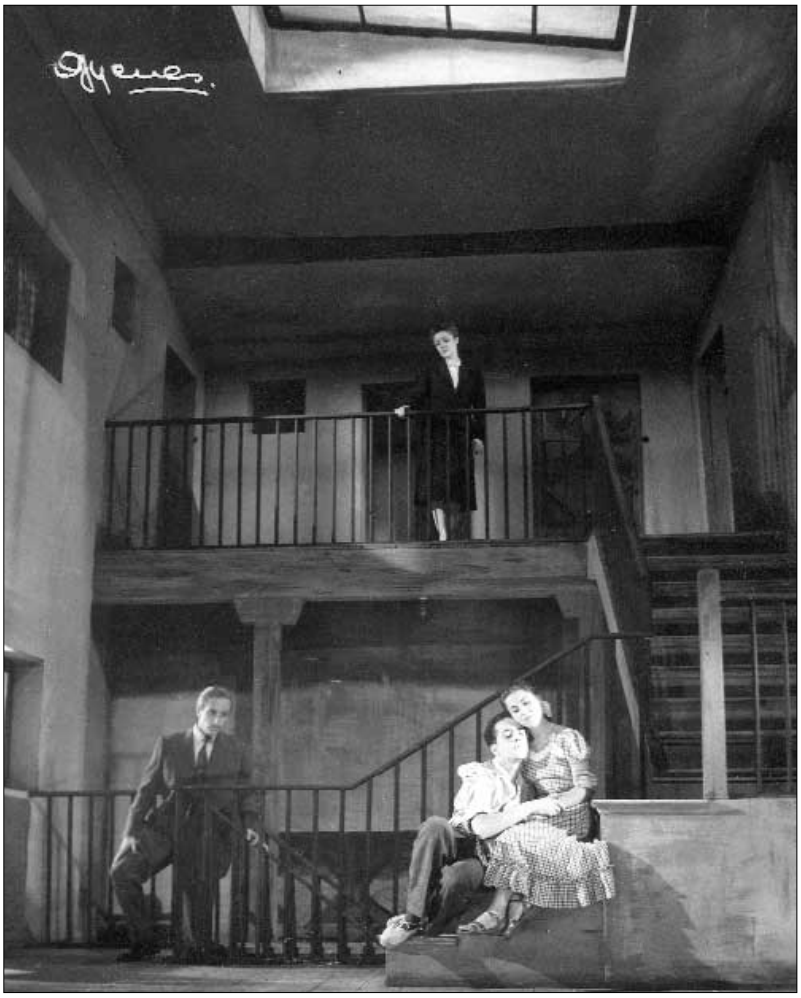
Escena de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán. Teatro Bellas Artes, 1998. Dirigido por José Tamayo.

expresión artística independiente. No es posible que se transforme el objeto y no su percepción, y el método de identificación que exige su reconocimiento por un observador humano. Por ello, parece evidente que el arte del teatro se constituye como una totalidad cuyas partes funcionan conjuntamente y se influyen mutuamente con el objeto de conseguir el resultado final: la elaboración y comunicación de una experiencia vital, cuya formulación se realiza según las leyes del concepto del teatro que hemos presentado más arriba.

Por todo ello, el proceso de la comunicación teatral, debe incluir (a nuestro entender) también los planos de su estudio. En efecto, en las Ciencias Humanas, los métodos de su análisis específico exigen ser elaborados desde el proceso mismo de la creación. En realidad, cada día resulta más evidente que la metodología del análisis científico depende (en gran medida y en este área de las Humanidades) del hecho mismo que estudia. Debe seguir la evolución del objeto analizado, con la misma creatividad que existe en los nuevos materiales que recibe, su original ordenamiento y forma de presentación. Naturalmente, existe la posibilidad de un acercamiento historicista al fenómeno teatral. Esta metodología (y otras, también necesarias) aplica métodos eficaces para describir la manifestación teatral, la coloca en su contexto y la acerca al lector con eficacia,

El proceso de la comunicación teatral, debe incluir (a nuestro entender) también los planos de su estudio.

Foto: Gyenes. CDT.



Escena de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Teatro Español, 1949. Dirigido por Cayetano Luca de Tena.

pero resultará insuficiente si no asume otros parámetros analíticos propios del teatro, es decir, generados por esta forma específica de comunicación humana.

Planos de la comunicación teatral

Siguiendo los términos del razonamiento presentado más arriba, encontramos dos tipos de planos existentes en la comunicación teatral: los que se incluyen en el mismo espectáculo (planos de concepción de la obra) y aquellos que facilitan la relación que se establece entre la escena y el público: los planos de la realización teatral. En este artículo, destinado a los autores teatrales, en la revista de su asociación, nos vamos a referir exclusivamente a los "planos de concepción de la obra", que afectan más directamente a la concepción teatral del dramaturgo.

Entre los "planos de concepción de la obra" prestaremos especial atención a los dos que determinan la entidad del espectáculo teatral. En primer lugar, nos referiremos al plano de la representación que expresa el mundo interior del creador (plano interior). En él es objetivo primordial estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas y conceptos que se materializan en la escena, cobrando vida, pero que señalan la existencia de un modo peculiar de comprender el entorno y relacionarse con él. Las obras de Samuel Beckett, por ejemplo, representan una manifestación evidente de lo que acabamos de señalar.

En este caso, el autor-creador materializa en sus obras un orden interno de comprensión, ordenación y realización, como así mismo responde a estos presupuestos la práctica teatral del norteamericano Bob Wilson.

Un elemento fundamental del teatro que se produce desde este plano de la comunicación que escenifica el mundo interior del autor, es su carácter de creación en proceso. En efecto, el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. Y ello, porque este tipo de teatro omite el uso de formas entroncadas en la tradición figurativa. En realidad, el sustento anecdótico verosímil (aunque original) supone la aceptación, cuando se emplea, de un orden exterior, el propio de la vida cotidiana, que tiene sentido en sí mismo y puede servir de catalizador para todos los demás elementos que constituyen la obra de arte.

En tal contexto se desarrolla el "plano exterior" de la comunicación teatral. Aceptando esta convención artística, el creador realiza un espectáculo que sitúa en el orden real, exterior a él mismo, pero capaz de ser interpretado o manipulado por el acto creador.

En este apartado, el teatro emplea, como punto de partida, una situación homologable con el mundo real. Esta acción (recuérdese la noción de teatro que avanzábamos en el capitulo primero) recurre en su exposición a categorías y factores que son ajenas a las propias de la representación, pero que, al mismo tiempo, sirven a estas como patrón que determina su eficacia. Y ello partiendo de un respeto casi puntual del orden real (como ocurre en el teatro documento), una manipulación estilística del mismo (recordemos el caso de Brecht) o una tergiversación de hechos y leyes del orden real que puede ser sustentada por la diferente entidad de las que corres-

ponden al arte del teatro. En efecto, obras como *Seis personajes en busca de un autor, Luces de Bohemia* o *Historia de una escalera,* se apropian del orden real y lo tergiversan (cada una en su perspectiva estética bien diferenciada), recreándolo, con medios y técnicas y convenciones del arte del teatro. En efecto, estas obras crean un universo imaginario, cuyo orden es el del mundo exterior, pero que en sus textos se vuelve a ordenar siguiendo las reglas del teatro. Sin embargo, no debemos olvidar que estos espectáculos se basan en el orden exterior y de él dependen en su desarrollo. Por ello, las obras teatrales que surgen del plano exterior al creador, constituyen productos terminados. En efecto, el orden del mundo exterior está bien determinado, tiene sus reglas y su principio de causalidad, es una estructura terminada que se aplica a procesos concretos y contingentes. De aquí que las obras teatrales que parten del plano exterior del creador son obras que manifiestan un alto grado de terminación en sus partes (se aplican normas y estilos con eficacia y sabiduría para expresar en el mundo imaginario lo que se quiere entresacar del mundo real), y una estructura bien trabada (abierta o cerrada), consiguen su eficacia empleando como elemento fundamental el orden que otorga al producto imaginario el plano real, exterior, con sus leyes y convenciones precisas.

Del mismo modo que una pintura abstracta, algunos espectadores pretenden imaginar figuraciones para así hallar un elemento que ordene y dé razón (real, exterior a la estructura de la obra imaginaria) al cuadro, hay espectadores que desean identificar las "figuras" del plano exterior en espectáculos como los de Bob Wilson. Algo parecido ocurre también cuando el público desea aplicar categorías propias del plano conceptual real a obras, ordenadas en ese plano exterior, pero diferentes del plano conceptual, pues responden a otro orden, el plano imaginario. En ellas se valoran de modo diferente la verosimilitud del relato, la estructuración del tiempo, las convenciones sociales... En ambos casos hablamos de una obra de arte construida (siempre en el plano imaginario) desde dos planos con un orden interno diferente, el plano interior y el plano exterior. Naturalmente pintores como Da Vinci, Velázquez o Goya, partían del plano exterior, aceptando la figuración, pero el orden de sus obras era el de la creación, el plano imaginario y sólo podrán ser valoradas empleando los conceptos internos del arte de la pintura. Aún a pesar de que cualquier espectador pretenda comprender el producto artístico aplicando categorías del plano conceptual (el orden de la figuración), ello no será posible, en puridad, si no se parte de la obra artística y se definen sus materiales desde el plano imaginario, aunque luego valoremos la relación existente entre los elementos artísticos y los reales, cuyo orden parece imponerse a los primeros a causa, precisamente, del punto de partida del creador: el plano exterior.

Todavía en el plano de la concepción de un espectáculo teatral, debemos distinguir entre aquellos que se conciben como espectáculo teatral y los que se crean empleando sólo las convenciones del drama y su representación convencional. Los primeros, en la línea wagneriana del teatro como espectáculo total (incluye música específicamente diseñada para integrarse completamente en el resultado final) recuperan áreas paralelas o adyacentes al teatro como la danza, la música. En ellos los factores de la representación y sus técnicas adquieren una dimensión extraordinaria. Además del texto (o libreto), se amplía la función del espacio, su ordenación (escenografía) e iluminación, entre otras técnicas o factores.

Por su parte, la realización de un espectáculo dramático, entendido como la escenificación de un texto, apela a fórmulas técnicas y factores que le son propios. En estas representaciones, el objetivo no es la riqueza de nuevos elementos incorporados, sino el desarrollo original y concreto de aquellos elementos adoptados por la convención dramática. En estos últimos tiempos, tras la enorme vitalidad teatral de los años situados entre 1955 y 1970, la aparición de formas teatrales nuevas (como el *performance*) han dependido más de lo que se cree, de la aplicación parcial de los dos principios que acabamos de repasar. En efecto, en el *performance* persiste más la valoración de los elementos que la concepción total del espectáculo teatral añade al planteamiento de la concepción dramática, que lo genuinamente propio de una rama nueva nacida al viejo tronco del teatro. Así, dos de los elementos añadidos al drama por Wagner (la música, el movimiento/danza) se convierten en protagonistas de la nueva variante,

Pintores como Da Vinci, Velázquez o Goya, partían del plano exterior, aceptando la figuración, pero el orden de sus obras era el de la creación.

El creador concibe pues, su espectáculo, desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado.

dejando de lado al texto dramático, pero aceptando la expresión anecdótica de las circunstancias que se narran, lo que viene a resultar en lo mismo, cuando el *performance* se estructura desde el plano exterior al creador que señalábamos más arriba.

Por otra parte, debemos considerar en este apartado de nuestro estudio, y dentro siempre del plano correspondiente a la concepción del espectáculo teatral en lo que se refiere a forma de comunicación, dos nuevos planos: el independiente y el dependiente. Estos se refieren al factor textual, anecdótico, del teatro. Llamamos "plano independiente" al que rige la construcción de una obra teatral, con el propósito expreso del autor (director escénico/autor, etc.) se concibieron sin el objetivo expreso de su representación, y por ello descuidan u olvidan las mediaciones (factores, planos) del teatro.

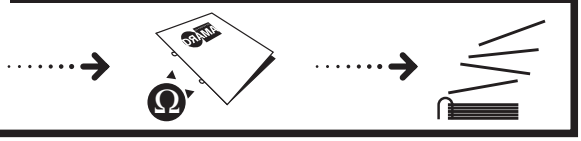
En otro lugar colocaremos el teatro cuya concepción no es originalmente teatral (novela adaptada, textos de forma dramática pero no teatrales) aunque se adapten para la escena, reconstruyendo su estructura para acordarla a las leyes del teatro y su representación. En estos casos suele imponerse una concepción propia del plano exterior de la creación dramática. Los adaptadores reconstruyen generalmente la anécdota desde una perspectiva teatral. A veces el resultado es excelente, en ocasiones la representación sufre de una mala selección de las secuencias, de un lenguaje excesivamente literario y/o de un movimiento escénico lineal, sin los altibajos (climax) propios del discurso teatral.

El "plano temporal" está constituido por la categoría mental "tiempo" establecida u operante en el pensamiento creador. El valor del tiempo, su presentación, su calificación y concepto (anterior o posterior a las descripciones científicas de Einstein), su simultaneidad o acción consecutiva, la duración del espectáculo total, y sus partes, son elementos imprescindibles para valorar el trabajo creador. En algunas ocasiones, el creador retorna al pasado (no sólo en lo anecdótico) recuperando conceptos del tiempo en que sitúa su acción teatral. Más adelante, al acercarnos a los factores de la representación, estudiaremos más detenidamente el tiempo y sus inclusiones diversas en las distintas partes que constituyen la representación escénica. Quede aquí consignado simplemente lo que consideramos el tiempo hipotético, es decir la categoría mental del creador que lo sitúa en una concepción determinada del tiempo, y que explicaría, por ejemplo, el paso del espectáculo lineal al de estructura simultánea.

Del mismo modo, y con el mismo razonamiento, nos referiremos al "plano espacial". Un creador se sitúa precisamente en una descripción aceptada del espacio. El espacio de un espectáculo frontal impone, más o menos violentamente, la organización sucesiva de la acción teatral. El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. Newton y Einstein cambiaron en su día el concepto del espacio, y su descripción del "nuevo" orden físico determinó también la posibilidad de una perspectiva múltiple (y, por ello, individual). De aquí a concebir la posibilidad de una escena teatral, con nuevas reglas y perspectivas inéditas, no había más que un paso. El creador concibe pues, su espectáculo, desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado. Ello no obsta para que se mantengan formas y concepciones pretéritas que siguen empleando y renovando aquellas técnicas. En la mayoría de los casos la razón fundamental es de carácter práctico: los teatros son así. En tales casos, los creadores agudizan el ingenio y persiguen la inclusión de la nueva concepción espacial en un esquema anterior, am-

COLECCIONE **LAS PUERTAS DEL DRAMA**

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega



pliando o rectificando su resonancia, Los mecanismos giratorios, la inclusión de escenarios diferentes en una misma escena, la proyección de imágenes, etc., son fórmulas habituales para expresar el deseo de simultaneidad querido por el creador.

Nos referiremos brevemente también al "plano del movimiento" teatral. Éste es el resultado de los anteriores. En efecto, el movimiento se sitúa en un espacio concreto recorrido durante un período de tiempo determinado. En su período contemporáneo, el teatro ha sido testigo de una aceleración portentosa de la ecuación más arriba expuesta. Ya en el siglo XX, y sus postrimerías, la velocidad ha impregnado todas las artes y, cómo no, también al teatro. Comparemos, en el teatro realista norteamericano, dos autores contemporáneos como Miller y Mamet. Uno de los elementos más claramente diferenciadores de sus trabajos es la velocidad: en el lenguaje, las escenas, la narración.

El "plano tecnológico" se refiere al conjunto de apoyos técnicos que el creador tiene en cuenta a la hora de concebir su espectáculo. Las preocupaciones de Ibsen, Galdós, Brecht y Wilson son completamente distintas (como lo son las de Mayakoswky y Foreman). Desde las lámparas de gas hasta el rayo láser hay la misma distancia que la existente entre el timbre de la voz del actor desnuda en la sala y el sofisticado sistema de audio que nos sirve los más leves suspiros de un personaje secundario en el escenario. ¿Qué decir de la escenografía y el vestuario? Los nuevos materiales son incontables y en ellos se han basado algunas importantes representaciones recientes. En definitiva, conviene aclarar, ante una representación teatral, cómo ha influido este plano en la concepción del espectáculo para valorar de este modo el resultado final.

En la representación teatral, los actores (humanos o no) ocupan un lugar central ya que su cuerpo (su sombra) es la imagen dinámica que, desde el escenario, narra incorporándola la obra teatral. En su momento, al estudiar la imagen del actor en el escenario, entre los factores de la representación, tratamos específicamente este problema, pero ahora detengámonos un instante en lo que el "plano actoral" representa para la concepción de una obra.[2] Hay espectáculos que se piensan y estructuran alrededor de una persona (actor, actriz) y su arte interpretativo condiciona los propósitos y matices del creador. En la mayoría de los casos las obras existen en sus personajes y éstos se constituyen en virtud de unas técnicas generalizadas y asimiladas por toda una generación de actores. Estas obras tendrán las limitaciones del arte de la representación actoral en el tiempo en que fueron escritas, pero serán abiertas, es decir adecuadas a la capacidad de cualquier actor formado en dichas técnicas. Por su parte, las obras para un actor determinado son obras cerradas en lo que concierne al "plano actoral" y sólo pueden ser actuadas por la persona en cuestión. Otros actores posteriores podrán retomarlas, pero entonces su trabajo tendrá mucho de colección de matices adquiridos y no naturales, es decir el actor aprenderá del mismo modo el texto y el estilo actoral, aunque éste tienda a adaptarse, en lo circunstancial, a los nuevos tiempos.

Todo espectáculo exige una ordenación de las partes, factores, técnicas, etc., y ello se debe a la dirección escénica y se concreta dentro de lo que llamamos el "plano estructurador" de la representación teatral como todo resultante de unas partes constitutivas. El director puede llegar a constituirse (como ha sido el caso de Francia con Planchon, Vitez, etc.) en el autor del espectáculo cuando idea una estructuración de las partes (texto, espacio, objetivos...) que le es propia. Puede también identificarse con el autor de tal modo que consiga materializar adecuadamente el propósito del texto. Tal era el caso de Schneider y Beckett. Por otra parte, también puede confundir los términos del proyecto equivocando los conceptos, con lo que acaba degradando el resultado final.■

Ángel Berenguer es Catedrático de Literatura Española (Teoría y Práctica del Teatro) de la Universidad de Alcalá

[2] En relación con este tema, puede consultarse "El cuerpo del actor como imagen dinámica de representación" en mi libro *Teoría y crítica del teatro,* Revista Teatro, Universidad de Alcalá, Colección de Textos Críticos, 1 (2.ª edición, 1998).