

Serie: Debate nº 17
PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN DE
DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA



La profesión del dramaturgista

Edición de Juan Antonio Hormigón

5. Dramaturgia y trabajo dramático en la actualidad

Las sucesivas transformaciones que el concepto de dramaturgia ha ido sufriendo a lo largo de la historia, le confieren en la actualidad acepciones muy distintas. En líneas generales el concepto podría inscribirse tanto en el ámbito de la ciencia teatral, como medio de análisis y conocimiento del texto y/o del espectáculo, como en el de la práctica concreta que de ella se deriva. En este caso, en tanto que práctica, prefiero referirme a ella denominándola *trabajo dramático*, dado que expresa de manera más precisa su carácter de actividad concreta.

En su sentido clásico, podríamos dar de dramaturgia una variada serie de definiciones:

1. Por dramaturgia se entiende el trabajo que realiza y la oficina que ocupa el dramaturgista¹⁸.
2. En su sentido general y primario podríamos definirla como *el arte de composición de las obras literariodramáticas*.
3. Se denomina dramaturgia en su significación estética, a la esencia, función y estructura del drama, de los elementos internos que lo integran (fábula, personajes y lenguaje) y externos (composición y formas de construcción), con las reglas, composición y leyes de relación entre escena y sala en función de la puesta en escena.
4. En la teoría del drama, define una parte de la poética.

Para completar estas acepciones genéricas en el área alemana, convendría añadir que en la terminología anglosajona, *dramaturgia* tiene un sentido amplio que abarca los puntos

¹⁸ Trilse, Hammer, Kabel: *Theater Lexicon*. Berlín: Henschelverlag, 1977, p. 137.

- Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*. París: Dunod, 1996, pp. 105-109. Hay edición castellana en Editorial Grijalbo, Madrid, 1998.

- Tenschert, Joachim: *Qu'est-ce qu'un dramaturge?* Conversación con E. Copfermann, *Théâtre Populaire*, n° 38.

- *Discurso sul dramaturgo*. Diálogo con la dramaturgista Laura Olivi por Alessandro Tinterri. *Dramaturgia Quaderno 2001*. Roma: Salerno Editrice, 2001, pp. 14-26.

3 y 4. En ruso, define una especialidad literaria destinada a una realización escénica. En castellano ha sido un término empleado escasamente hasta hace no muchos años y siempre como referencia al drama en su acepción puramente literaria. Desde hace algún tiempo no obstante, el término ha proliferado en los ámbitos escénicos más inquietos y preocupados, pero con frecuencia se le ha utilizado de forma francamente reductora como sinónimo de la intervención sobre el texto o lisa y llanamente de la adaptación.

En tanto que teoría, la dramaturgia incorpora los aspectos implícitos de la segunda de las acepciones históricas del término, sólo que ampliada por las aportaciones provenientes de otros campos, algunas de las cuales hemos descrito ya. Su objetivo es elaborar unos principios teórico-dramáticos que permiten analizar e investigar la naturaleza, leyes, métodos y formas expresivas del hecho teatral, primero, y a partir de los cuales se orienta y construye el trabajo práctico. Dicha teorización no debe sin embargo entenderse como un cuerpo aislado y hermético que espera su aplicación. Por el contrario, la dramaturgia representa el lugar de proyección de los análisis y hallazgos científicos, lingüísticos, estructurales, de los elementos constantes que determinan la estructura de la obra literariodramática en su configuración abierta y cerrada (caracteres, personajes, fábula, acciones, referencias contextualizadoras, temporalidad y espacialidad, etc.), así como en su funcionalidad tanto estética (intervención en el acto creativo y su proceso: puesta en escena y representación), como en la recepción (proceso comunicativo, actitud del espectador, incidencia en el público, etc.).

5. En un sentido más amplio podríamos definir la dramaturgia como todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro. Patrice Pavis señala que: "La dramaturgia (...) consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y orientando el espectáculo en el sentido escogido. *Dramaturgia* designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, des-

de el director de escena hasta el actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la interpretación actoral, la representación ilusionista o distancia del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica¹⁹.

Hemos hablado ya de las aportaciones de Lessing y de los enriquecimientos y replanteamientos posteriores. Quisiera ahora establecer la nómina aproximativa de las diferentes ciencias que aportan sus conocimientos a la concepción y exégesis actual de la dramaturgia, y amplían notablemente sus capacidades instrumentales:

1. Aportaciones procedentes de la teoría y análisis literario: Utiliza los conocimientos que emana la ensayística literaria en sus diferentes ámbitos y formalizaciones, desde la biografía hasta los estudios estructuralistas, por citar dos manifestaciones bien distintas. Tradicionalmente ha constituido un instrumento prioritario del trabajo teatral.

2. Aportaciones procedentes de las Ciencias Teatrales que en su consideración académica se concretan en tres:

- Historiografía del espectáculo, que estudia las *formaciones teatrales* como parte de las *formaciones sociales*. Analiza el local teatral y el espacio escénico que determi-

¹⁹ Pavis, P.: Una primera definición en *Teatro y Semiótica*, en *VS-Cuaderni di studi semiotici*, septiembre-octubre 1978, Bompiani, Milano, p. 47. La cita corresponde al *Dictionnaire...*, que citamos repetidamente, p.106. El problema dramático de la recepción ha sido abordado en obras posteriores: - Ubersfeld, Anne: *L'école du spectateur*. París: Editions Sociales, 1981. La traducción española ha sido editada por las Publicaciones de la ADE, Madrid, 1997.

- Pavis, Patrice: *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Presses universitaires de Lille, 1985.

- Marinis, Marco de: "El trabajo del espectador", capítulo del libro, *Semiótica del Teatro*. Milán: Bompiani, 1982.

na, las relaciones espectador/espectáculo y el tipo de comunicación que se establece, las estructuras textuales, los elementos visuales, las formas de producción, las relaciones productivas dominantes, las distancias sociales y físicas de los personajes, el juego escénico, la tecnología, etc., en las diferentes *formaciones teatrales*.

- Estética o poética del drama, que intenta formular las leyes de la composición y del funcionamiento del texto y de la escena. Relaciona la obra con un sistema filosófico no siempre asumido y establece referencias con categorías, sistemas artísticos, teorías literarias o estéticas, más amplias.
- Teoría del teatro o teatrología, que se ocupa de lo específicamente teatral, de las propiedades estéticas de la escena y de las formas históricamente concretadas.

3. Aportaciones desde el campo del psicoanálisis, entendiendo por tal la interpretación de la psicopatología y el método de cura consistente en investigar lo latente en el subconsciente simbólico que Freud y su escuela han expuesto y practicado. Ello nos permitirá no sólo enriquecer el análisis y comprensión de los comportamientos de ciertos personajes, de la estructura de determinadas obras, mediante la exploración de las compulsiones inconscientes, de sus traumas y fantasmas, sino de iluminar territorios oscuros del arte interpretativo como la problemática de la *identificación* y determinados aspectos de la *representación* y las relaciones *espectáculo-espectador*²⁰.

4. Aportaciones de la semiología: desde un punto de vista teórico han sido de gran importancia, proporcionando nuevos instrumentos de investigación y abriendo un debate que está bien lejos de cerrarse. Definida por De Saussure a principios de siglo como *ciencia de los signos*, comenzó a aplicarse al estudio de los hechos artísticos desde muy pronto, gracias a las aportaciones de los Formalistas rusos y del Círculo de Praga. A partir de los años sesenta se han generalizado los intentos de aproximación sistemática al estudio del

²⁰ Kris, E.: *Psicoanálisis del arte y el artista*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

- Angelini, F.: "Psicanalisi", en *Teatro del 900*. Milán: Feltrinelli, 1980; pp. 474-76.

teatro desde ópticas semiológicas diversas. A ello ha contribuido igualmente el redescubrimiento de la semiótica de Pierce, que aporta conceptos y variantes sémicas referidas a las formas de comunicación no verbal sumamente expresivas en lo referente al teatro.

Pavis subraya que "las aproximaciones dramáticas en su afán de no separar la dramaturgia de la ideología, los medios formales de los contenidos a transmitir, incluyen necesariamente la semiología que desea igualmente mostrar la articulación de un significante global y del significado correspondiente (...). La semiología quisiera determinar qué estructuración del espectáculo puede proponer el espectador, cómo la significación es el objeto de una elaboración activa, cómo se produce el reconocimiento de significados a partir de significantes y de los significantes a partir de los significados vehiculizados por la obra"²¹.

5. Aportaciones de las Ciencias Sociales y Humanas: Aquí debemos incluir un amplio repertorio de especialidades que proporcionan un complejo, prolijo, diverso y variado instrumental conceptual, terminológico, informativo, documental e incluso metodológico. En este apartado entrarían la Sociología, la Filosofía de la praxis histórica, la Economía, la Filosofía, la Estética, la Arqueología, la Politología, la Antropología, etc.

6. Aportaciones de las Ciencias Naturales y Exactas: En el plano teórico esta colaboración es reciente y está en sus balbuceos. Incluso es todavía dudoso que la dramaturgia pueda incorporar de forma directa e inmediata los descubrimientos que provinieran de estos campos científicos, dada la voluntad de autonomía que imponen a sus métodos y conclusiones. El mayor número de trabajos en este sentido proviene de la Biología, en tanto que la Matemática y la Informática sólo lo han hecho tímidamente. Sin embargo podemos ya señalar algunas contribuciones como las *Actas del Coloquio Internacional sobre aspectos y significados científicos del*

²¹ Rt.. cit., p. 47.

teatro, que tuvo lugar en 1979 en la ciudad polaca de Jelenia Gora, recogidas por Busnel, Laborit y Pradier; el trabajo de Henri Marie Laborit, *Il teatro visto nell'ottica della biologia dei comportamenti*²²; y el ensayo de Jean Marie Pradier, *Scienza*, incluido en *Teatro del 900*²³.

Desde el punto de vista del Dr. Laborit, el teatro poseería unas funciones permisivas para el espectador. En su opinión, los fundamentos biológicos del teatro parten de la noción de acción, en tanto que actitud y movimiento que tienden al cumplimiento de un objetivo. Un esquemático y sucinto recordatorio del funcionamiento cerebral nos lleva a distinguir, según afirma, la *pulsión*, que busca el equilibrio biológico y el placer; el *conocimiento del comportamiento* que permite obtenerlo gracias a la experiencia adquirida, de la recompensa de renovar o del castigo de evitar, y el *deseo* en fin, proceso imaginario que permite encontrar una nueva solución a los conflictos maniqueos entre pulsión y conocimiento socio-cultural. Sin esta solución, el confinamiento en la inhibición de la acción es la fuente de *todas nuestras desgracias*; de ahí que la agresividad, la toxicomanía, las enfermedades mentales, el suicidio, no sean sino medios de fuga. El teatro revelaría de este modo los mecanismos más camuflados utilizados por una socio-cultura para perpetuarse y, al mismo tiempo, la propuesta imaginaria y creativa de los medios que permiten liberarse.

Pradier por su parte en el ensayo antes citado, afirma que "el teatro está interesado en múltiples disciplinas que pueden facilitar su descripción y su análisis. Citamos: la Neurobiología, la Biología del comportamiento, pero también la descripción de la imagen en términos matemáticos, el análisis matemático de los datos, la Psicolingüística, la Psico-acústica, la Psicofisiología... en definitiva el conjunto de disciplinas llamadas a sustituir progresivamente a las *Ciencias humanas* tradicionalmente "escuchadas". Siguiendo el hilo de su propuesta, Pradier plantea una serie

²² En *Achab*, 3, suplemento del nº 2 de la revista *Scena*, febrero 1980.

²³ Cit., pp. 498-502.

de preguntas a las que piensa podrá darse respuesta en el futuro gracias a la aportación en este repertorio de disciplinas científicas del ámbito de las naturales y exactas, dado que las humanas y sociales han mostrado su impotencia o limitaciones para hacerlo:

- ¿Cómo describir una puesta en escena de manera objetiva, sin tener que utilizar un vocabulario subjetivo, datado y cultural?
- ¿Las diferentes escenificaciones corresponden a utilizaciones significativamente diversas del espacio?
- ¿Existen constantes en el seno del espacio humano, en la utilización dramática del espacio?
- ¿Cuál es la parte de lo innato y de lo adquirido en el repertorio expresivo del actor?
- ¿La percepción de la interpretación del actor, sigue estrategias idénticas para públicos de culturas diferentes?
- ¿Para el público, cuál es la importancia respectiva del texto y de la calidad de la voz?
- ¿Cuál es la influencia de la hora y de la duración del espectáculo en las reacciones del público?
- ¿Algunos tipos de espectáculos, se desarrollan de manera privilegiada en uno u otro de los hemisferios cerebrales?
- ¿Cuáles son las variables acústicas que intervienen en la inteligibilidad del texto?
- ¿Cuál es la influencia del público, en la elevación de la frecuencia fundamental de la voz del actor en la interpretación del texto?
- ¿En qué medida y en qué condiciones es capaz el actor de modificar la calidad del timbre de su voz?
- ¿Son perceptibles estas modificaciones por el público?
- ¿Cuál es el papel del consenso social en la valoración por parte del público de la calidad estética de un espectáculo?
- ¿Cuál es el tipo de conocimiento más eficaz ante una acción dramática dada?

Muchas veces nos hemos hecho estas preguntas o parecidas y hemos avanzado respuestas puramente empíricas y/o subjetivas. Es evidente que sólo mediante la experimentación y el cálculo, la estadística u otros procedimientos, po-

driamos obtener respuestas precisas. No cabe duda que cuando las hallemos, proporcionarán elementos sustanciales al conocimiento del teatro y de las leyes que rigen su práctica y comunicación.

La aportación de las Ciencias Naturales y Exactas vendrá sin duda alguna a ampliar las perspectivas de la teoría dramaturgica. Si entendemos la dramaturgia -ya lo dijimos antes- como *el conjunto de leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro*, éstas y otras respuestas, objetivas y precisas, demostrables y experimentales, vendrían a proporcionar nuevos conocimientos sobre el objeto de análisis: el teatro y las leyes que han regido y rigen su producción y recepción. La dramaturgia no tendría sino que felicitarse, utilizarlos y arrumar los errores y especulaciones en el archivo de las antiguallas del saber humano.

Proyección en la práctica:

La dramaturgia en las acepciones 2, 3 y 4, enumeradas al principio, examina exclusivamente el trabajo del autor, la naturaleza del texto y su estructura: exposición, nudo, conflicto, encadenamiento, epílogo, fábula, etc., sin preocuparse directamente de la realización del espectáculo. Ello explica que su horizonte limitado provoque una cierta desafección desde el campo de la realización escénica, hacia esta disciplina en su sentido tradicional. Hoy, este tipo de trabajo es todavía predominante en las universidades españolas a la hora de estudiar el teatro, dado que subsiste el prejuicio limitador de reducirlo al texto en sí.

La segunda acepción propuesta por Patrice Pavis, opera sobre las relaciones productivas entre texto y espectáculo, presupone la elección de un sentido en relación a la lectura efectuada, establece el principio de coherencia interna y expresiva respecto a los elementos expresivos que han de articularse en la representación y se erige como interlocutor analítico en el proceso de creación. Es a esta forma de práctica a la que denominamos con toda propiedad, *trabajo dramaturgico* en la actualidad.

6. La dramaturgia como análisis y como práctica dramática:

De forma sintética podríamos afirmar que la dramaturgia nos aporta unos conocimientos de ida y vuelta. Nos ofrece un instrumental apropiado para el análisis del hecho escénico e igualmente nos dota de instrumentos solventes para la creación escénica. Obviamente esto no se produce de forma mecánica y propende a una cierta especialización.

La acción dramática puede por tanto desarrollarse en una doble dimensión: analítica por una parte, de incidencia en la práctica por otra. Por un lado podemos utilizar los instrumentos dramáticos para analizar, definir y esclarecer el sentido de una escenificación; por otro, intervenir en los procesos de puesta en escena así como en las cuestiones que afectan a la recepción.

La dimensión analítica de la dramaturgia es sin duda un ingrediente específico de la crítica en el ámbito de las artes escénicas, pero puede igualmente servir al investigador, al historiador y a los espectadores, incluidos los profesionales. Es igualmente un instrumento imprescindible durante el proceso de ensayos para establecer una correcta valoración. Un análisis ponderado y elucidador nos proporciona mayor placer, capacidad de percepción y riqueza en la concreción del sentido del hecho escénico que contemplamos o reconstruimos.

El análisis de una escenificación supone definir y valorar aisladamente y en la trama combinatoria que determinan, una serie de elementos expresivos que construyen su materialidad. Dichos elementos ordenados de manera jerarquizada en cuanto a su entidad determinante son los siguientes:

- Formalización y estructura del espacio escénico-arquitectónico.
- Configuración tecnológica de la escena: dispositivos de maquinaria, elementos de iluminación, principios estéticos, etc.

- Formas interpretativas existentes.
- Formas organizativas en la conformación de los elencos.
- Condiciones materiales de la producción.
- Preceptivas dominantes, entendidas tanto en su vertiente inductiva en cuanto a las normas, expresas o no, que rigen la composición de las obras literariodramáticas, como en su determinación respecto a lo que es o no es teatro.
- Líneas estéticas definidoras de las escenificaciones.
- Existencia de un responsable o un autor específico de la escenificación, ostensible o camuflado tras otra profesión teatral.
- Correlación entre los elementos motivadores o sugeridores que emanan de la textualidad literariodramática e intervenciones de todo tipo que se hayan producido en la misma, y la materialidad de la escenificación.
- Características de los procesos, procedimientos específicos y solvencia práctica en la materialización de la escenificación ante los espectadores.
- Cuando el análisis no se realice respecto a una escenificación que contemplamos sino a una reconstrucción, adquiere decisiva entidad la documentación disponible: descripciones, bocetos, maquetas, facturaciones económicas, diagramas, notas de los diferentes profesionales respecto a sus tareas, dibujos de escena, fotografías, filmaciones, video grabaciones, etc.

Si partimos de una adecuada concepción de la autonomía relativa de toda escenificación, estas pautas metodológicas nos permiten deducir sus fundamentaciones, los procedimientos creativos y tecnológicos utilizados, las características de los procesos de materialización, la maestría y precisión con que se ejecutan, así como la coherencia y estrategia que se articula entre los diferentes elementos de significación para instaurar y transmitir el sentido propuesto.

7. La práctica dramática

La práctica dramática tiene tres vertientes de actuación. Las dos primeras se relacionan directamente con el trabajo te-

atral, bien integrándose en la puesta en escena, bien ocupadas en los aspectos del impacto comunicativo: difusión y sociología del espectáculo. La tercera se produce en el campo del análisis o consideración crítica del hecho teatral.

Los principios dramáticos concretos que orientan la práctica, son resultado de una selección y síntesis propia de cada institución o compañía teatral a partir del amplio panorama analítico, conceptual, informativo y documental que acabamos de exponer. En cada caso existe la elaboración o adopción de una teoría dramática propia que da prioridad a unos análisis y concepciones sobre otros, que incluso escoge unos prescindiendo de otros. La función que se desprende de la posición y exigencias de cada teatro, en particular de su organización, sus formas productivas, su lugar y tareas en la sociedad, es en principio lo que define una dramaturgia.

La actividad dramática organiza en la práctica escénica todos los elementos de la obra literariodramática en su relación con el arte teatral. Determina modos de interpretación crítico-demostrativa o identificadora; colabora previamente con el director o participa en la puesta en escena (ambas actitudes se unen con frecuencia), en la elaboración de todos los elementos del montaje y proporciona el trabajo preliminar decisivo para la puesta en escena de la obra.

En esta forma de trabajo podríamos distinguir las siguientes etapas:

I. Aportación informativa: Lectura, selección y análisis de textos:

Búsqueda y descubrimiento de autores y obras. Relectura de otras con ópticas diferentes. Investigación y documentación. Todo ello conduce fundamentalmente a la definición del repertorio.

No hay que olvidar que el trabajo dramático en el proceso de escenificación se inicia con la elección del texto que va a generarla. Igualmente en el periodo previo al inicio de

los ensayos, el dramaturgista puede contribuir a la selección de materiales bibliográficos, hemerográficos, plásticos, gráficos o fotográficos, así como todos aquellos documentos que pueden resultar útiles para el proceso de trabajo.

II. Aportación teórica a la puesta en escena: Exploración, coordinación, selección y síntesis de estudios y materiales provenientes de diferentes ciencias:

- Teoría literaria.
- Ciencias teatrales: Historiografía teatral, Teoría del teatro, Estética teatral, etc.
- Ciencias humanas y sociales: Filosofía de la praxis histórica, Sociología, Antropología, Musicología, Historia del Arte, Artesanía, Artes aplicadas, Diseño, Indumentaria, etc.
- Ciencias naturales y Técnicas industriales: Biología del comportamiento (en particular la Reflexología y la Quinesiología humana y animal), Acústica, Psicofisiología, etc.

Su contribución se produce básicamente en la etapa de la escenificación que denominamos como análisis sincrónico del texto. Consiste este en el estudio de la obra en sí misma y en relación al tiempo en que fue escrita y representada. Profundizamos ante todo en las características estéticas, estructura formal y significado del texto en su origen. Ello nos permitirá establecer la existencia de un sentido principal y varios secundarios, pero también otros que denominamos subyacentes: aquellos que el autor no produjo con intencionalidad expresa, pero que sus capacidades de observación captaron como contradicciones o anhelos que se explayarían tiempo después.

III. Aportación analítica: Análisis y lectura concreta y contemporánea del texto, definición del *núcleo de convicción dramática* y de los *subrayados analógicos*.

Partiendo de la existencia de diferentes temáticas explícitas en un texto dramático, unas planteadas de forma consciente y premeditada, otras de manera menos consciente e incluso inconsciente, puede establecerse una selección y jerarquiza-

ción de las mismas acorde con las percepciones, sensibilidad, ideología, posición ante el mundo, etc., de quienes intervienen en la puesta en escena. La estrategia constructiva y el tratamiento formal de toda temática en el terreno literariodramático, que es el que nos ocupa, determina la instauración de un sentido. En consecuencia estaremos en condiciones de definir un sentido principal y unos sentidos secundarios en el texto que responden a su apuesta contemporánea.

Por otra parte, el uso de nuevos instrumentos de análisis o de otros renovados en su metodología o valoración, permite desvelar en ocasiones aspectos ocultos en la trama textual que hoy son susceptibles de ser aflorados e interpretados. No pocas veces se trata de auténticos descubrimientos. Ello posibilita la definición de unos sentidos subyacentes, que con frecuencia proporcionan una dimensión bien distinta de la obra literariodramática, respecto a lo que fueron quizás las intenciones explícitas de su autor y, evidentemente, a cómo se comprendió en su origen o a lo largo de muchos años.

Todo ello nos ayuda a establecer los significados profundos del texto, y a partir de ello escoger aquél o aquellos que consideramos matrices en la "lectura" que se instaura, erigiéndose en generadores del "sentido" de nuestra puesta en escena.

La lectura concreta y contemporánea implica establecer ante todo el significado y sentido del texto para la escenificación que vaya a realizarse, y que se propondrá como discurso escénico a los espectadores/receptores de su representación, quienes completarán por su parte su sentido y significación tanto de modo individual como colectivo. Su carácter concreto deriva de que dicha lectura corresponde a esta escenificación específica y no a cualquier otra que a partir de ese texto se haya realizado o realice, incluso por parte del mismo director de escena. El conjunto de condiciones materiales y artísticas que enmarcan el proyecto, así como las convicciones de todo tipo, las circunstancias personales, los instrumentos analíticos y conceptuales que se hayan utilizado en esta ocasión, etc., determinan igualmente dicha concreción.

Lo contemporáneo nos remite por una parte a un hecho incontrovertible: toda representación enuncia un sentido que es determinado por los espectadores según sus propios referentes. La simple aceptación, indiferencia o rechazo de un espectáculo, por muy poco fundamentados que estén y sean fruto de una primaria y elemental expresión del gusto, implican la percepción de un sentido concreto por parte de cada espectador aunque quizás no acierte a definirlo. En definitiva, sean cuales sean las intenciones de quienes construyen la escenificación, el público la semiotiza siempre en aras de su contemporaneidad aunque sea de forma pasiva.

No obstante, desde el punto de vista de la creación escénica la noción de contemporaneidad adquiere características diferentes. Se trata de establecer durante el proceso analítico los rasgos de la textualidad, expresos o subyacentes, que propician la inducción y elaboración de analogías contemporáneas respecto al público potencial al que nos dirigiremos.

Dicho lo anterior es fácil deducir que la contemporaneidad a que hago referencia, no se instaura por mera coincidencia cronológica entre escenificación, representantes y receptores. Supone inducir la lectura desde las categorizaciones del pensamiento en sus diferentes instancias, que expresan las contradicciones y anhelos del mundo que habitamos. Implica igualmente la profundización en los conflictos, aspiraciones y enigmas en que se ven inmersos los seres humanos desde su estricta dimensión individual, proyectadas en las complejidades del mundo en que viven. Nada tiene que ver, obviamente, con la *actualización*, que es consecuencia de un procedimiento reduccionista, superficial y rudimentario en la lectura de un texto literariodramático o la escenificación que pueda generarse a partir del mismo.

Deben darse respuesta concluyente a preguntas como: ¿Cuáles son las conexiones que se establecen entre la obra y la época en que fue escrita, el período en que la fábula transcurre y nuestro mundo actual? ¿Cómo interfieren dichas historicidades entre sí? ¿Qué dimensión social y política poseen los personajes? ¿Qué contradicciones se instauran en el texto

y qué analogías pueden generar respecto a nuestro ámbito y contexto específicos?

Dicho trabajo de inducción nos exigirá igualmente tomar decisiones o elaborar iniciativas conceptuales o accionales respecto a determinadas cuestiones. Una vez explicitados los "puntos ciegos"²⁴ y las ambigüedades de la obra, por ejemplo, deberemos plantearnos cómo implementar la zona oscura o vacía y definir las pautas de actuación respecto a las segundas. Así mismo podrán clarificarse un aspecto de la intriga e inclinarse por una concepción particular, o proponer por el contrario diversas interpretaciones; desvelar las contradicciones intrínsecas, explícitas o recónditas, de las acciones; establecer las dimensiones sociales e individuales, que coexisten en el personaje, etc. Igualmente es preciso integrar la perspectiva y la *recepción* del espectador, estableciendo puentes analógicos entre la ficción y la realidad de nuestra época.

El análisis sincrónico que se haya realizado anteriormente, propiciará la definición del sentido primario, los secundarios y los subyacentes. Ello implica la depuración vertebradora de un "núcleo de convicción dramática", que explicita la razón profunda de la lectura específica y del compromiso con ella. Igualmente establece los subrayados analógicos contemporáneos.

La lectura concreta y contemporánea del texto nos remite de forma dialéctica a la ideología. La información y análisis de matriz eminentemente científica que se han desarrollado en las fases anteriores, son comprendidos, articulados e interpretados ahora desde el plano ideológico de quienes elaboran el trabajo dramático, confiriéndoles su expresa dimensión contemporánea.

Si por ideología en su sentido genérico entendemos "el

²⁴ Esta terminología fue establecida por Anne Ubersfeld en su libro *Lire le théâtre*. Se refiere a los puntos en que el texto explicita acciones o circunstancias precisas, lo cual permite elaborarlas de forma independiente y hasta cierto punto arbitraria por parte del director de escena.

conjunto de conceptos, ideas y concepciones por medio de las cuales el hombre entiende la sociedad, el orden social y a sí mismo en esta sociedad y en el mundo", estableciendo, para ser más precisos, "un sistema de representaciones -conceptuales, valorativas e incluso intuitivas- de una clase, estrato o grupo, contruidos sobre su práctica social, haciéndose así "formas de conciencia social", es evidente que podemos afirmar que todos los seres humanos poseen un perfil ideológico aunque sea en su expresión más primaria e inconsciente. Este no debiera ser el caso de un director de escena que se supone la posea más estructurada y definida.

La lectura contemporánea es resultado en consecuencia de una toma de decisión para configurar el plano ideológico de la escenificación que se está creando, como consecuencia de la forma de asumir la ideología inmanente al texto por parte de las ideologías conjugadas de quienes realizan la puesta en escena y que, posteriormente, se transparentarán en el espectáculo. De ahí que el principio ideológico activo en la escenificación pueda calificarse de progresista, dialéctico, conservador, reaccionario, etc., en aras tanto de la lectura efectuada como de la construcción formal del espectáculo.

A partir de estas concreciones se realizarán en esta fase tres tareas fundamentales para el proceso escénico, que estarán guiadas estrechamente por el proceso dramático que hayamos instaurado:

- Orientación de las posibles tareas de intervención sobre el texto. Se trata de establecer la organización específica del texto de la representación, a partir del cual trabajarán realmente los actores y responsables artísticos y técnicos del espectáculo que se está construyendo. La intervención sobre el texto supone adecuarlo a las condiciones y necesidades expresivas de la escenificación. La intervención podrá ir desde la simple eliminación de mínimos detalles, hasta una remodelación absoluta del original. Se trata de un problema relativo a su profundidad y extensión, pero en ambos casos el principio de intervención sobre el texto se produce con idéntica claridad.

- Enunciado general del planteamiento estético y estilístico a seguir en la realización escénica. Es preciso establecer la definición e inducción de la estética y estilística que presidirá la puesta en escena en cuanto al trabajo actoral, la elaboración del espacio plástico visual, la indumentaria, la iluminación, los elementos sonoros, etc.

El director de escena traza las líneas maestras de su planteamiento escénico en cuanto a la estética escogida y la estilística más adecuada para construir la trama escénica significativa que materializará en el espectáculo. Como puede deducirse, se trata de una doble decisión que afecta por una parte a los procedimientos y por otra a la formalización en sí misma. La adopción tanto de una estética como de una estilística supone que cada escenificación implica y merece una elección precisa que se establece a partir de la lectura efectuada. Elude esa actitud que observan de forma relativamente frecuente algunos directores, que aplican en todas sus escenificaciones una estética o estilística que han convertido en simple recurso retórico, sea cual sea el texto literariodramático del que partan.

La elección de una estilística determinada supone en cualquier caso dar respuesta a una premisa previa respecto a la conducta que se va a seguir. Se trata de inclinarnos por la armonía o contradicción coherente en nuestra propuesta.

La adopción de estas pautas permite al director dialogar de forma adecuada y productiva con el equipo de colaboradores en la puesta en escena: escenógrafo, figurinista, músico, iluminador, actores, etc., estableciendo los perfiles de una propuesta común que los integre y a la que todos contribuyan a dotar de la coherencia de sentido pretendida. Particular relevancia posee el diseño del espacio escénico en que vamos a situar la escenificación, que debe realizarse como es lógico antes del inicio de los ensayos. Su definición no sólo propone soluciones funcionales del relato escénico, sino que traduce la lectura contemporánea y concreta que hayamos establecido.

- Enunciado general del procedimiento creativo.

IV. Aportación a la dinámica creativa:

- Definición y análisis de los elementos concretos del drama: fábula, acciones, estructura, personajes, etc.
- Estudio pormenorizado del significado de los personajes y de sus relaciones. Estudio de los procesos, contradicciones y concordancias.
- Coordinación significativa de los elementos escénicos en relación con los planteamientos establecidos y desarrollados.
- Interlocución analítico-crítica en el proceso creativo.

V. La práctica dramaturgica en la escenificación.

Es fácil suponer que unas perspectivas tan amplias no pueden ser ya en muchos casos competencia de una sola persona, menos aún si se trata de una institución con un repertorio extenso de nuevas producciones y espectáculos mantenidos en el plan de cada temporada. Hay que pensar más bien en un Departamento de Dramaturgia para llevar adelante este trabajo, en el que se agrupan diferentes tipos de dramaturgistas con las características que describimos en el apartado 3, que pedirían además la colaboración, si la consideraran necesaria, de especialistas provenientes de otras áreas científicas y técnicas para integrar sus aportaciones en el trabajo dramaturgico de cada puesta en escena.

Por otra parte quiero subrayar que desde hace años, la práctica dramaturgica además de su aportación científico-analítica e informativa, actúa en la definición del significado global del espectáculo. Las fases de actuación que hemos esquemizado, muestran claramente cómo propone una lectura y orienta su realización a todos los niveles.

Hay países en que la práctica dramaturgica en la puesta en escena, ha recorrido ya un largo camino y refleja una actitud habitual y normalizada en este sentido. Otros sin embargo, están bien lejos de esta situación. Todo depende de las estructuras organizativas y de la concepción existente en cuanto al sentido y función del teatro en cada sociedad. Bernard Dort

expresó su desarrollo en estos términos: "la noción de dramaturgia está lejos todavía de haber producido todos sus efectos. No sólo supone un nuevo tipo de colaboración entre el director y un colectivo (esté compuesto o no por dramaturgistas específicos), sino que contiene también una nueva forma de la obra teatral (...). Entre el autor (el texto), el director, los dramaturgistas, el escenógrafo, los actores y técnicos, se organiza otro reparto del trabajo". Refiriéndose en particular a Francia prosigue: "La responsabilidad dramática comienza a estar dividida. Ya en algunas realizaciones del *Théâtre National* de Estrasburgo, por ejemplo *Germinal*, adaptación de la novela de Zola, es difícil si no imposible distinguir lo que proviene de Jean Pierre Vincent, director de escena, del grupo de dramaturgistas, entre los que está Michel Deutsch que ha trabajado también en el texto, y de los actores"²⁵. En España arrastramos, qué duda cabe, un enorme retraso en este terreno. Las formas de organización existentes impiden la aparición y desarrollo del dramaturgista tal y como lo hemos descrito. Ni tan siquiera en los Teatros Públicos se ha hecho nada en este sentido. No obstante se han dado casos específicos en los que esta labor se ha llevado a cabo.

VI. El trabajo dramático durante los ensayos:

El trabajo dramático prosigue durante los ensayos orientando el conjunto de tareas escénicas que conducen a materializar y formalizar la escenificación. Su objetivo es conferir coherencia y claridad de sentido a los diferentes segmentos de significación del espectáculo, para que configuren un universo expresivo consecuente con la lectura que se haya realizado. El director de escena y su equipo deberá plantearse en cada caso el cómo hacer, por qué y para qué, y el dramaturgista puede jugar un papel importante en la inducción de dichas preguntas.

Esta tarea abarca el análisis concreto del sentido y funcionalidad de las distintas unidades dramáticas (escenas, secuencias, fábula, discurso y cadena de hechos). Analiza también la

²⁵ Dort, Bernard: "Regia", en *Teatro del 900*. Milán: Feltrinelli, 1980; pp. 484.

naturaleza y sentido funcional y social del personaje y sus contradicciones con el macrocosmos de "otros" en que se inscribe. Propone igualmente analogías contemporáneas y asociaciones en el interior del discurso-espectáculo.

Por último diré que el trabajo dramático en este período, posee un marcado carácter de interlocución crítica dentro del proceso creativo con el conjunto de creadores del espectáculo.

Todo cuanto he expuesto exige una descripción y análisis más pormenorizado. He pretendido únicamente presentar el problema y su proyección en la práctica escénica. El apartado metodológico ante todo, sólo alcanza su marco preciso cuando se convierte en acción, cuando se implica en un proceso de puesta en escena global.

VII. La recepción.

El segundo aspecto de la práctica dramática, como ya dijimos, afecta al trabajo de proyección del espectáculo. Busca la ubicación del drama y la representación en sus relaciones con el público, para lograr la reacción máxima por parte del espectador, propiciar su actitud de co-actor potencial con el fin de encadenar impulsos, reflexiones y otras actividades productivas.

También aquí habrá que contar con el concurso de ciencias como la Teoría de la Comunicación, la Psicolingüística, la Psico-acústica, la Sociología, etc.

El método de trabajo consiste en propiciar al máximo la relación e intercambio entre los creadores del espectáculo y los espectadores. La práctica conduce a la realización de coloquios, debates, seminarios, etc. con los espectadores, tanto en el teatro como en sus centros de trabajo, instituciones culturales, docentes, juveniles, etc., para intercambiar criterios, opiniones, puntos de vista, ideas, que permitan medir y valorar la eficacia del hecho teatral en función de la lectura, respuesta o semiosis realizada por el público. La intencionalidad

última consiste en crear una dinámica permanente entre las propuestas escénicas y los impulsos valorativos de los espectadores, para que estos incidan sobre los creadores del espectáculo y estos lo reviertan de nuevo sobre el público en los montajes siguientes.

El instrumental de trabajo se centra en este caso en los programas, textos de apoyo, publicaciones, encuestas, filmaciones, videgrabaciones, etc. Cabría señalar que deberíamos inducir aquí una investigación experimental especializada y monográfica. En todo caso, afectaría más a la teoría del teatro que a su práctica, al menos en primera instancia.

VIII. La crítica:

La tercera vertiente de la práctica dramaturgica la constituye la crítica. Recordemos que en el caso de Lessing, la teorización dramaturgica estuvo vinculada a su expresión práctica en su dimensión colaboradora con la escenificación y en el trabajo crítico. Ambas fueron coexistentes al unísono.

Hemos señalado ya que el dramaturgista ejerce una cierta tarea crítica en el proceso creativo y en el seguimiento posterior del espectáculo. Su facultad, entre otras, de interlocución, no sólo le confiere carácter informativo, de formulación de propuestas, de estimulante o provocador de soluciones, sino que le otorga igualmente una condición referencial, de análisis y contraste respecto al método que se sigue y a los resultados y logros que se conquistan en los ensayos y tentativas diarias.

El propio origen formativo equipara a dramaturgistas y críticos. En el área alemana, ambos proceden de la especialidad de Ciencias Teatrales. En otros países, su formación humanística y científica es también similar. La diferencia práctica consiste en que mientras el dramaturgista ejerce su trabajo crítico como una parte de su actividad integrada en la creación del espectáculo, el crítico lo convierte en objetivo fundamental y casi único. Por otra parte, mientras el primero la lleva a cabo en el proceso de preparación y de forma privada, el se-

gundo la realiza en relación al espectáculo en sí, cuando la relación-tensión escena/sala es ya un hecho y lo manifiesta de forma pública.

El objeto de la crítica es el hecho teatral contemporáneo del sujeto que lo construye. Es decir que se ocupa del espectáculo como forma artística autónoma, diferenciándose de la crítica de la literatura o género literario teatral, de filiación y metodología distinta. Su perspectiva es sincrónica y no diacrónica, lo que le diferencia de la Historiografía teatral. En determinadas circunstancias de producción intelectual, la crítica del hecho teatral puede convertirse en parte constitutiva de las Ciencias Teatrales.

Aclararé inmediatamente que no me estoy refiriendo a la crítica de orientación superficialmente informativa, ni a la autoritaria, ni a la impresionista, ni siquiera a la programáticamente militante, tampoco a la crítica basada en el gusto subjetivo de quien la realiza, cuyo juicio se apoya en sus conocimientos, sensibilidad y solvencia. Sin entrar en su discusión ahora, sí puedo señalar que todos estos procedimientos crítico-teatrales -al margen de las evidentes diferencias de calidad, sentido y orientación que los separan- responden a una postura similar ante el objeto analizado. El crítico se sitúa por *encima y fuera* del proceso de producción teatral. Goza de un aparente estatuto de autoridad inapelable y se erige en juez, cuyas sentencias, tan contingentes como cualquier otra acción humana, se hacen irrevocables dada la efímera existencia del espectáculo. Su aproximación al objeto que se juzga se realiza a través de las impresiones que recibe después de asistir a una -más, en los mejores y raros casos- representación. En este sentido adopta la perspectiva de cualquier espectador. Suele no contar con ningún dato sobre el espectáculo y, en ocasiones, ha leído el texto literario que será concretamente verbalizado en el acto teatral. En los casos más deleznable puede convertirse en simple y maligno acto de venganza.

La crítica como práctica dramaturgica específica, adopta una postura diferente. Su objetivo es también el hecho teatral

y su fin, llevar a cabo un trabajo dramaturgico en segunda instancia, que se sitúe *dentro* del campo productivo escénico y del proceso comunicativo escena-sala. No crea compartimentos estancos, ni se coloca en un observatorio parcial o imparcial pero siempre exterior al proceso y al fenómeno. Por el contrario, conoce y comprende los aspectos dramaturgicos, técnicos y creativos de la puesta en escena, sus condiciones de producción y de trabajo. Por otra parte, le preocupa la problemática de la comunicación, de la semiosis de estructuras significantes, del impacto de recepción en el público, etc. Su objetivo ya no es juzgar y dictar sentencia, sino convertirse en interlocutor personificado y autónomo pero integrado en el teatro como hecho artístico.

Su trabajo tenderá por tanto a la descripción de procedimientos utilizados, planteamiento dramaturgico, naturaleza de las intervenciones sobre el texto, lectura concreta y contemporánea que se ha efectuado, técnicas y medios expresivos puestos en práctica, trasfondos históricos, conexiones de todo tipo y, por fin, razona en qué medida este conjunto de materiales ha alcanzado coordinación y coherencia estilística y expresiva, ha construido significantes precisos y complejos, logrando convertir las intenciones primigenias en acciones estéticas. Una actividad como la que acabo rápidamente de enunciar, sirve a los creadores del espectáculo para desarrollar ese ejercicio de interlocución desveladora que antes planteaba. Aprovecha igualmente a los espectadores, que enriquecen su punto de vista con un caudal informativo y metodológico sobre el hecho teatral en sí.

Concebida de este modo, la crítica es absolutamente imprescindible para que el arte del teatro mantenga una tensión creativa permanente. Es justamente el crítico quien ocupa el puesto de estimulador de la responsabilidad y el rigor en su práctica creativa de quienes hacen el espectáculo, pero también quien les anima a la investigación, la experimentación y la aventura. Para sentirse integrado, el crítico establece una dinámica de constante diálogo con ellos y con el público. Para él no se trata de una aproximación superficial sino de un conocimiento profundo tanto de los métodos, técnicas y so-

ciología de la producción teatral, como de los mecanismos que rigen la comunicación. Al igual que el dramaturgista, deberá en este sentido utilizar instrumentos conceptuales provenientes de las Ciencias Teatrales, de la Semiología del teatro, de la Sociología, pero también y de forma cada vez más precisa, de la psicolingüística, la psico-acústica y otras de las ciencias anteriormente enumeradas.

La práctica dramaturgica en la crítica, convierte a quien la realiza en un profesional altamente cualificado en función de sus conocimientos, el dominio de una metodología y su útil aportación en el proceso creativo-comunicativo teatral. El crítico deja de ser un advenedizo, un frustrado, un aficionado, como a veces ocurre, que improvisa sus reseñas o las realiza como un hecho marginal, para asumir plena y responsablemente su profesión, comprender y convencer de su necesidad, y sentirse partícipe integrado del teatro que se hace y en cuya creatividad y transformación colabora conscientemente.

La proyección del trabajo crítico se realiza, fundamentalmente, a través del discurso literario convertido en metalenguaje teatral. Su difusión se produce mediante los periódicos, revistas de información general, especializadas, el libro, la radio y la televisión. Pero la labor del crítico contemporáneo no se agota en estas actividades. Su práctica dramaturgica le llevará también a colaborar en sesiones de análisis, seminarios, estudios, etc., con directores, dramaturgistas, actores, escenógrafos, espectadores, etc. Podrá intervenir en debates públicos más amplios para cubrir el campo de la información, la formación y también de la exploración de los mecanismos receptivos de los espectadores. Por último, estará en condiciones de cooperar en la elaboración de proyectos de política teatral, formar parte de comisiones de trabajo y organismos dedicados a este menester, etc.

8. Consideraciones sobre la crítica teatral

Desde un punto de vista funcional, la crítica teatral surge en el momento en que se inicia la difusión de informaciones y