

6-1994

La didáctica del teatro a través de los textos: Hacia el concepto de edición escénica

Manuel Pérez

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pérez, Manuel. (1994) "La didáctica del teatro a través de los textos: Hacia el concepto de edición escénica," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 5, pp. 179-228.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

14

LA DIDÁCTICA DEL TEATRO A TRAVÉS DE LOS TEXTOS: HACIA EL CONCEPTO DE EDICIÓN ESCÉNICA

Manuel PÉREZ
(Universidad de Alcalá de Henares)

Es sabido que entre el autor de un texto teatral y los expertos encargados de la puesta en escena del mismo han empezado a aparecer con creciente intensidad un variado conjunto de procedimientos intermedios, capaces de acortar la distancia existente entre el texto impreso a la manera convencional y las nomenclaturas especializadas manejadas en la puesta en escena, tales como plantillas para efectos luminosos, informes técnicos sobre música y sonido o notaciones y claves -a menudo, de carácter personal- empleadas por los regidores teatrales. En efecto, entre dos mensajes como "decrece la luz lentamente" y "efectos 2 y 3, en 15 segundos" debe existir un término medio (que no creemos sea, precisamente, del tipo "la escena, ígneo corazón, se difumina en una muerte lenta de tonos opacos").

Dichos caminos intermedios están empezando a ser transitados, en primer lugar, desde el propio campo de la creación dramática. Ángel Berenguer ha señalado cómo algunos dramaturgos norteamericanos actuales crean sus obras empleando procedimientos de escritura teatral mucho más cercanos a la realidad física del escenario, con lo que consiguen que su creación llegue a ser una verdadera "escritura escénica".¹

En este contexto, cualquier intento de aproximar hasta el receptor la estética de un texto dramático -trabajo en que, en último término, consiste la edición del

¹ Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, pág. 156.

mismo- no puede permanecer hoy anclado en una tradición que vuelve ostensiblemente la espalda a todo lo que no sea explicitar, desde criterios más estilísticos que escénicos, los elementos componentes de la *littera* y de la anécdota narrativa que ésta transmite.

Será, pues, necesario dar cuenta, en el ejemplo citado, del significado teatral de la atenuación de la luz escénica y del ritmo con que esta es llevada a cabo. Este mismo tipo de consideración puede ser aplicado, en términos similares, a una réplica verbal, a una entrada en escena, a un mutis, a un determinado modelo de entonación, a una presencia inadvertida -para el público o para otros actores-, a una aparición sorpresiva, a un suceso referido en escena y a un largo etcétera coincidente con el complejo de elementos que determinan el rendimiento escénico de un texto teatral.

Resulta, por otra parte, evidente que el conjunto de espectáculos situados en la línea del silencio escénico o atenidos a la creación de la nueva imagen dinámica mediante la investigación de la gestualidad del autor constituye un campo de casi inexcusable utilización de un concepto de edición diferente al convencional, más aún si se piensa en la incoherencia del intento de otorgar una interpretación gráfico-verbal a un espectáculo concebido, precisamente, como creación destinada a otros canales receptivos distintos de los puestos en juego por los códigos idiomáticos orales o escritos.

Precisamente, la reflexión que proponemos en este trabajo intenta salir al paso de tales prácticas erróneas, centrandó su interés en la posibilidad de una notación *escénica* de los textos teatrales, en tanto que textos impresos y editados para un receptor que accede a ellos a través de la lectura de los mismos. El modo de presentación de los textos dramáticos impresos que aquí proponemos halla numerosas afinidades y posibilidades de aplicación en diversos sectores afines a la investigación teatral, entre ellos la didáctica del teatro, con todo lo que dicha actividad supone para la formación de los criterios teatrales del sujeto discente. La edición de textos, llevada a cabo desde un punto de vista espectacular, puede ser un valioso elemento que, desde la recepción personal, acostumbre a los lectores a visualizar espacial, temporal y estructuralmente los textos dramáticos.

I. LA EDICIÓN CONVENCIONAL DE TEXTOS TEATRALES

Es realidad bien conocida que el conjunto, considerablemente abundante, de ediciones de textos teatrales que el mercado pone a disposición del estudiante, del experto o del profesional de la escena revisten unas características que permiten hablar de un tipo de edición convencional, aplicable en igual medida a los textos literarios de diferente naturaleza y a los textos específicamente dramáticos. En dicho modelo común se insertan -no siempre con un criterio estético coherente y,

casi siempre, sin un criterio teatral propiamente dicho- una serie de notas léxico-semánticas, lingüísticas, gramaticales, culturalistas y contextuales que, si bien dan cuenta en mayor o menor grado de las circunstancias y elementos que componen la anécdota narrativa del texto y facilitan su transposición al universo imaginario del lector, no consiguen en modo alguno establecer entre texto y realidad imaginaria el nexo -necesario y configurador de la naturaleza teatral de los textos- constituido por la realidad física del escenario como ámbito que traduce a códigos diversos los signos verbales del texto y envía a la mente del espectador un conjunto variado de signos, pertenecientes a dichos códigos, que potencian y amplían el código exclusivamente lingüístico del texto impreso.

A fin de contrastar empíricamente lo que acabamos de decir, analizamos en las líneas siguientes un conjunto reducido de estas ediciones convencionales de textos dramáticos, las cuales, más que un corpus analítico seleccionado con rigor, constituyen una serie de muestras significativas, correspondientes todas ellas a ediciones de textos teatrales contemporáneos y que hemos considerado conveniente dividir en los dos grupos que señalamos enseguida. Sin embargo, es necesario advertir previamente que nuestro comentario está referido exclusivamente al texto teatral editado y a las anotaciones realizadas sobre el mismo por el responsable de la edición, sin detenerse -ni ser éste nuestro propósito- a analizar las introducciones y estudios críticos que acompañan -casi siempre, antepuestos- a las obras en cuestión.

1º) El primer grupo abarca dos obras, escritas ambas en la primera mitad del siglo, cuya enorme difusión las ha convertido en *populares* y, por lo mismo, profusamente editadas en colecciones de carácter académico y aun escolar, lo cual nos ha permitido acceder sin dificultad a varias ediciones distintas de cada una de ellas. En concreto, se trata de las siguientes:

- *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Hemos considerado tres ediciones:

a)² El número relativamente reducido de anotaciones aborda en esta edición aspectos, de carácter textual siempre, tan variados como los geográficos, culturales, onomásticos, estilístico-verbales y aún lingüísticos ("Evidente laísmo, que respetamos", página 121, nota 3^{bia}). Buena parte de estas notas están dedicadas a demostrar la base real de los personajes del drama, que el autor ofrece como tesis propia en el estudio introductorio, intentando así poner en cuestión la hipótesis de la simbología onomástica en el drama lorquiano. Por contra, ni una sola anotación está dedicada al comentario de los aspectos escénicos de la obra ni alude a una hipotética o real representación de la misma sobre un escenario.

² Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1992¹⁹ (edición de Allen Josephs y Juan Caballero).

b)³ Esta edición quintuplica el número de anotaciones de la edición a) y, sin embargo, no consigue paliar en absoluto la referencialidad exclusivamente textoliteraria de aquella, puesto que la inmensa mayoría de las notas poseen aquí un carácter léxico-semántico, con formato que incluso reproduce las entradas habituales en lexicografía.

Por otra parte, el cotejo entre ambas ediciones pone de relieve criterios de anotación diferentes entre sí, pero igualmente alejados del propósito de descripción de los valores escénicos del texto, como parecen mostrar los ejemplos que siguen. El primero viene dado por una de las escasas notas eminentemente teatrales de la edición a), referida al coro de segadores cuyas canciones, aunque fuera de escena, llegan a oídos del espectador en el segundo acto. Aunque la edición a) atribuye a dicho coro el valor de ser un elemento generador de tensión dramática (página 160, nota 24), no se considera su inserción en el contexto general que hace del coro, ya desde la tragedia griega, un elemento dramático de primer orden. La edición b), por su parte, no registra anotación alguna en este punto. El segundo ejemplo está constituido por los comentarios explicativos de las didascalias referidas al espacio escénico, las cuales sitúa Lorca al comienzo de cada uno de los tres actos (respectivamente "Habitación blanquísima del interior", "Habitación blanca del interior" y "Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa"). Mientras que la edición a) no registra anotación alguna al respecto, la edición b) inserta una escueta nota ("El tono azulado sugiere la luz nocturna", página 79, nota 113) únicamente para la didascalia del tercer acto, obviando cualquier intento de explicar la propuesta escenográfica del autor a partir de la línea estética predominante en el drama.⁴

c)⁵ Contiene esta edición un estudio introductorio a las tres obras lorquianas que componen el volumen (*Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera*). Sin embargo, a diferencia de las ediciones a) y b), ésta carece absolutamente de notas a los textos, los cuales son así presentados sin aclaraciones ni comentarios de ningún tipo.

- *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura. Consideramos dos ediciones de la obra:

³ Editorial Luis Vives (Clásicos Edelvives), Zaragoza, 1990 (edición, introducción, notas y actividades de Julio Huélamo).

⁴ Véase, para una exposición coherente de la estética dramática de García Lorca, el estudio de Ángel Berenguer "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", en Reichenberger, K. y Rodríguez López-Vázquez, A. (ed.), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, pp. 1-17.

⁵ Magisterio Español (Colección Novelas y Cuentos), Madrid, 1974³ (introducción de Ricardo Domenech).

a)⁶ Se trata de una edición de carácter didáctico, expresamente dirigida a jóvenes estudiantes de enseñanzas medias. Tal vez por esta razón el volumen incluye algunas ilustraciones en blanco y negro, que vienen a ser dibujos en los que se muestra a los personajes en diversas actitudes que se corresponden, más que con la realidad física del escenario, con situaciones pertenecientes al plano imaginario de la historia narrada.

El interior del texto posee dos tipos de notas: las primeras, situadas en el margen, contienen aclaraciones de carácter predominantemente léxico y semántico; las segundas, a pie de página, pretenden dar cuenta de las circunstancias del desarrollo dramático y se muestran más próximas a la explicación de la teatralidad del texto, por lo que constituyen el objeto de nuestro interés.

Este último tipo se inicia con dos notas preliminares que aluden, respectivamente, a los nombres de los personajes (sin ofrecer la explicación deseable) y a la didascalia inicial que describe el espacio escénico (la nota destaca el detallismo de la acotación, pero no explica su función dramática). El resto de las notas versan sobre aspectos muy variados del texto dramático, tales como personajes, vestuario, objetos escénicos, aspectos escenográficos (puerta lateral, armarios y rincones, indispensables para el enredo), situaciones, efectos cómicos, sentido ideológico de la obra y estilo verbal (símiles y otros recursos lingüísticos).

Se trata, en síntesis, de una edición que se aparta con claridad de una consideración meramente literaria de la obra, con alusiones expresas al carácter escénico de la misma (incluso se alude, en alguna ocasión, al espectador). Sin embargo, las anotaciones no acaban de componer, en su conjunto, una transcripción del texto espectacular (así, se intercalan notas de carácter culturalista, alusivas a composiciones musicales) ni constituyen la notación coherente de una puesta en escena -real o virtual- de la obra. El lector no percibe con claridad cuándo las explicaciones aluden al texto, cuándo a la realidad física del escenario o cuándo al plano meramente imaginario de la sucesión de circunstancias comunicadas al lector.

b)⁷ Esta edición contiene un número de anotaciones considerablemente reducido si se compara con la edición a). Se alternan y se mezclan notas de carácter léxico con otras que explican aspectos y situaciones de la trama. Algunas de estas últimas remiten a la interpretación de la estructura ideológica del texto, pero prácticamente ninguna de ellas considera aspectos referidos a la representación escénica de la obra.

⁶ Anaya (Biblioteca Didáctica Anaya), Madrid, 1986 (edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de Arcadio López-Casanova).

⁷ Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1992¹⁸ (edición de Jorge Rodríguez Padrón).

Del cotejo - si bien, superficial- entre ambas ediciones se sigue, además, la comprobación de una casi absoluta falta de coincidencia, no ya solamente en los criterios y finalidades de la notación, sino incluso en las partes y momentos del texto que son objeto de comentario. Es más, en algún caso en el que sí existe coincidencia, las explicaciones incluidas en las notas difieren casi diametralmente en lo concerniente al sentido teatral que se atribuye a los pasajes anotados.

2º) En el segundo grupo incluimos tres obras pertenecientes a distintos momentos de la creación dramática española de nuestra segunda mitad de siglo, estrenadas -y aun repuestas- en condiciones que han generado un considerable volumen de críticas teatrales, cuyo cotejo con la edición de los respectivos textos estimamos de interés para el propósito de nuestro trabajo. Dichas obras son:

- *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo.⁸

La edición que señalamos incluye abundantes y, en algunos casos, muy extensas notas al texto del autor. Tales notas ofrecen un carácter variado en cuanto a propósitos y contenidos, con predominio de aquellas que aclaran -con notable documentación historiográfica y aparato bibliográfico- la circunstancia histórica que envuelve el presente de los personajes (contrapuesto en esta obra, como es sabido, al presente del autor). No siendo el propósito primordial de esta edición dar cuenta del rendimiento escénico del texto buerino, se incluyen sin embargo notas que explican la densa simbología plástica y sonora contenida en el drama, así como otras que tienen en cuenta aspectos del funcionamiento real de la obra sobre el escenario (tal, la nota 155, página 174, que versa sobre la percepción por el espectador de ciertas réplicas de los personajes, cotejando incluso la opinión del editor con la expresada por la crítica del estreno de la pieza).

La reposición de la obra que se ha llevado a cabo en el inicio de la temporada 1994-1995 en el Teatro María Guerrero, de Madrid, ha suscitado la aparición en la prensa periódica de un buen número de críticas teatrales, cuyo conjunto, si bien ha tenido en cuenta los aspectos esenciales del texto de Buero, ha centrado sin embargo su interés en describir y valorar la puesta en escena dirigida por Antoni Tordera. Las críticas teatrales ofrecen, de este modo, una visión escénica de la obra de superior intensidad a la edición convencional -con ser ésta excelente- del texto literario de la misma.

- *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez.⁹

A pesar de haber sido llevada a cabo por otro dramaturgo, las notas que, en número considerable, jalonan el texto son en su mayor parte de tipo convencional, con predominio absoluto de aquellas dedicadas a explicar el sentido de las

⁸ Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 1991¹⁴ (edición de Mariano de Paco).

⁹ Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1990¹⁴ (edición de José Martín Recuerda).

abundantes expresiones de argot que componen la especificidad lingüística del texto literario.

En contraste con lo anterior, el conjunto de las críticas teatrales que dieron cuenta del estreno madrileño de la obra, dirigido en 1978 por José Luis Gómez, sí abordaron los aspectos específicamente escénicos de la misma, constituyendo de este modo una lectura espectacular del texto dramático. Los comentarios de estas críticas atienden a la estructura dramática de la obra:

"Está mal hilvanada dramáticamente. Se trata de una serie de cuadros, a través de los cuales ni la acción ni los personajes son tratados en profundidad. La escena inicial (...) es poco creíble".¹⁰

O a la explicación de los personajes desde la filiación genérica del drama:

"En cuanto a los tipos, servirían para un sainete -le falta gracia suficiente para eso (...)- o para un esperpento -no hay distorsión grotesca en un sentido estricto-, pero se queda en un retrato neutro-realista, sin comicidad ni patetismo, frío (...). Se reduce a una diapositiva desmedulada y muda".¹¹

O a la valoración de las situaciones contenidas en la trama:

"Sin embargo, el enorme interés del drama proviene de que el autor ha sabido descubrir unos pulsos de la vida española, ha sabido formular unas situaciones sociales, (...), nos ha dado, en fin, un material".¹²

O bien, en otros casos, a la valoración del elemento lingüístico en consonancia con el género dramático adoptado:

"Incluso el diálogo, atrapado entre el casticismo del sainete y el propósito de alumbraar realidades que jamás osó tocar el costumbrismo (...) es, a veces, convencional y epidérmico".¹³

Las citas anteriores pertenecen al ámbito del comentario de los aspectos textuales de la obra, los cuales son considerados, sin embargo, desde la óptica del

¹⁰ Crítica teatral publicada en la revista *Triunfo* y firmada por José Monleón.

¹¹ Crítica teatral publicada en el diario *Ya* y firmada por Manuel Gómez Ortiz.

¹² Crítica de José Monleón en *Triunfo*.

¹³ *Ídem*.

rendimiento escénico de los mismos. Por descontado, los juicios sobre la puesta en escena acaban de completar una descripción del texto espectacular que ni tan siquiera resulta imaginable en el tipo de ediciones convencionales en el que se inscribe la edición citada. Véase, como ejemplo, el siguiente comentario:

"José Luis Gómez, director del espectáculo, adquiere en este caso una categoría equiparable a la del autor (...). El realizador [de la escenografía] ha sabido dar, a un escenario único y solidísimo, un aire cambiante y versátil, capaz de reflejar, en segundos, ambientes tan distintos como la barriada, el cuartel, la plaza pública, el parque elegante, el lugar de las ejecuciones."¹⁴

O bien, este otro:

"José Luis Gómez (...) ha trabajado acentuando al máximo una concepción de realismo que se acerca a Baroja en la misma medida en que se aleja de Arniches (...) [en] un montaje lleno de solidaridad responsable".¹⁵

- *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos.¹⁶

La edición del texto se compone de más de un centenar de notas, la mayor parte de las cuales consisten en aclaraciones del significado de términos y expresiones, con numerosas referencias a repertorios lexicográficos de prestigio, sin que falten otras de carácter cultural y estilístico. Se trata de indicaciones necesarias, sin duda, para la correcta comprensión del texto literario y de sus derivaciones jergales, pero, aunque unas pocas aluden a situaciones de la trama o a actitudes de los personajes, no existen anotaciones que den cuenta del plano espectacular ni del rendimiento escénico de una obra que, sin embargo, había sido estrenada cuatro años antes de la edición que comentamos y representada desde entonces con notable profusión.

El cotejo con algunas de las críticas teatrales publicadas en la prensa con motivo del estreno de la obra, llevado a cabo en Madrid en 1985, con puesta en escena dirigida por Gerardo Malla, nos muestra una mayor incidencia de los comentarios de la crítica en aspectos que aparecen contemplados desde la óptica del rendimiento espectacular del texto dramático. Así, hallamos notas que ponen de relieve cuestiones relativas a la estructura dramática:

¹⁴ Crítica teatral aparecida en el diario *ABC* y firmada por H. Pérez Fernández.

¹⁵ Crítica de José Monleón publicada en *Triunfo*.

¹⁶ Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1989³ (edición de Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga).

"Encontramos también ciertos toques del astracán en algunas situaciones y diálogos, dentro de un esquema dramático realizado sobre un conocimiento de la carpintería teatral y de lo que el público requiere de sorpresa y de complacencia."¹⁷

Junto a estas, otras ponen su énfasis en la vinculación genérica de la obra, desde la que son explicados otros aspectos de la misma:

"Y todo ello contado a manera de sainete, con tipos bastante simples, sacados de esa tradicional veta teatral española, amable y popular, con un ligerísima crítica aleccionadora y esperanzadora, sin profundizar".¹⁸

Mientras otras varias aluden al rendimiento escénico de los recursos dramáticos puestos en juego por el autor:

"Como en los mejores sainetes, situaciones aparentemente absurdas se hacen muy pronto creíbles; el director y los actores manejan el lenguaje y los tipos con una estilización precisa, buscando la vieja verdad teatral de la tragicomedia y el melodrama popular."¹⁹

Finalmente, otras anotaciones interpretan la propia intencionalidad del autor desde la óptica de la espectacularidad:

"Dirección e interpretación consiguen que el texto cumpla su objetivo: entretener a un público sin excesivas exigencias."²⁰

No se hace fácil extraer conclusiones definitivas a partir del escaso número de testimonios que hemos ofrecido y, menos aún, ampliarlas al conjunto total de las ediciones de textos teatrales existentes. Sí creemos poder afirmar, si bien de manera harto generalizadora, que las ediciones convencionales tienden a destacar de un modo incuestionable aquellos factores que explican la creación del autor en términos narrativos (dando cuenta de la sucesión de circunstancias), en términos referenciales (suministrando al lector los datos necesarios para llevar a cabo la adecuada contextualización de la anécdota), o bien en términos exclusivamente lingüísticos (aclarando el significado de vocablos y expresiones, o destacando los

¹⁷ Crítica teatral publicada en el diario *Ya* y firmada por Julia Arroyo.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Crítica publicada en *Diario 16* y firmada por José Monleón.

²⁰ Crítica de Julia Arroyo en *Ya*.

valores estilístico-literarios del registro verbal empleado por el autor). Es posible también mantener, sin abandonar del todo los riesgos de la generalización, que dichas ediciones convencionales prescinden casi por completo del propósito de explicar la creación del autor en términos escénicos, esto es, poniendo de relieve para el lector la capacidad que el texto impreso posee de generar -en la escena y en la mente- el conjunto de códigos que constituyen el texto espectacular de la obra.

En suma, aquellas ediciones que -como el común de las ediciones convencionales- únicamente dan cuenta de las características del texto literario de la obra se sitúan, por definición, al margen de una consideración específicamente teatral de la misma, teniendo en cuenta que dicha consideración forzosamente debe incluir por igual los aspectos textuales y los elementos de la puesta en escena:

"Se podría definir la especificidad mínima como la presencia simultánea -en el caso del teatro hablado- de la textualidad y de la iconicidad, es decir, de lo arbitrario lingüístico y de lo icónico escénico".²¹

Expresado en otras palabras, resulta evidente que las ediciones al uso inciden en los aspectos textuales y contextuales del texto dramático, omitiendo de manera casi absoluta el comentario de aquellos otros aspectos que precisamente han vehiculado la revolución teatral de nuestro siglo, es decir, los aspectos gestuales a cuyo través se llega, como ha demostrado Ángel Berenguer, a la creación de un nuevo concepto de imagen dinámica constituida por la presencia del cuerpo del actor en el escenario.²²

II. EL CONCEPTO DE EDICIÓN ESCÉNICA

Para la adecuada materialización sobre la página y, mejor aún, sobre la mente del lector -receptor individual del hecho dramático impreso-, de la esencia y características teatrales del texto soporte de la creación dramática, se hace imprescindible, pensamos, sobrepasar los modos y prácticas -un tanto dispersos-

²¹ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène (Vers une sémiologie de la réception)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985", pág. 28. (Nos hemos permitido ofrecer traducidas las citas que de esta obra realizamos en diversos pasajes de nuestro trabajo).

²² Ángel Berenguer, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, op. cit., pp. 11-26.

de la edición literaria y progresar sin ambages hacia el concepto de *edición escénica*.

Entendemos por tal el trabajo de presentación impresa de un texto creado para la escena cuyo objetivo y metodología consisten primordialmente en revelar las virtualidades de ese texto en cuanto guión para la representación, esto es, hacer ostensible para el lector la visión escénica del autor en el acto de la creación, en cuanto que aquel vincula conscientemente su labor a las coordenadas de un tiempo y un espacio físicos, así como a la transmisión del conflicto a través de las imágenes dinámicas representadas por los cuerpos de unos actores en las condiciones materiales determinadas por aquellas coordenadas.²³

II.1. Virtualidad escénica de la lectura del texto dramático

La práctica de la impresión y edición de los textos teatrales, pese a su carácter de provisionalidad con respecto al propósito escénico de los creadores, halla una justificación evidente, desde una doble consideración teórica y didáctica, para su existencia habitual desde la invención de la imprenta y para su proliferación en términos que, con frecuencia, exceden a las representaciones de una misma obra teatral y sirven de soporte a una labor de indudable eficacia en la difusión y análisis de estas creaciones a través de la enseñanza del teatro en facultades universitarias y escuelas docentes de toda índole.

Históricamente, la reflexión sobre la capacidad del texto impreso para suscitar en la mente del lector una representación escénica de carácter virtual, equiparable para algunos teóricos a la puesta en escena y superior, para algunos de ellos, a la propia actualización física de la propuesta dramática del creador, conoce momentos de auge cuya reseña, si bien apresurada, puede arrojar luz sobre la naturaleza de la mencionada virtualidad escénica del teatro leído. Hemos seleccionado, sin ningún afán de exhaustividad, dos momentos de la historia de las teorías dramáticas especialmente reveladores para nuestro propósito.

Como es sabido, durante la primera mitad del siglo XIX la tradición empirista caracteriza buena parte de la teorización teatral inglesa del período. Los teóricos, exceptuando a Coleridge, más próximo a las teorías idealistas del romanticismo

²³ El concepto de teatro que subyace bajo el concepto de edición escénica que aquí proponemos aparece ventajosamente expuesto y desarrollado en los trabajos siguientes: Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, número 1, Junio, 1992, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 155-179; Antonio Sánchez Trigueros, "La poética del silencio", *idem*, pp. 75-86; y Ángel Berenguer, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", *op. cit.*

alemán, adoptan criterios de carácter físico y fisiológico (Hazlitt) antes que abstractos, metafísicos o filosóficos. Tanto este último, como también Charles Lamb, son bien conocidos por su argumentación a propósito de que los dramas de Shakespeare son mejor para leídos que para representados. Lamb llega a afirmar que las obras de Shakespeare están menos pensadas para la representación escénica que las de casi cualquier otro dramaturgo.

En el fondo, Lamb rechaza la idea de ilusión escénica y aboga por cierta separación o distanciamiento emocional entre escena y público. Al igual que Hazlitt, considera la tragedia como el más alto género poético, gracias a la identificación emocional que inspira, y a Shakespeare, como el supremo poeta trágico, gracias a su capacidad para olvidarse por completo de sí mismo en sus creaciones. Similar grado de aniquilación del yo debería producirse también en el espectador, pero la realidad física de la escena está impidiendo constantemente el cumplimiento de este requisito. Así, mientras que lo que vemos sobre el escenario es cuerpo y acción corporeizada, en la lectura somos conscientes, casi exclusivamente, de la mente y de los procesos mentales. En la lectura de un texto dramático, la imaginación del lector proporciona únicamente los elementos de vestuario, escenografía y acción física que aquel necesita para participar adecuadamente en el universo de los personajes. Por contra, la materialización escénica ofrece una multitud de detalles externos y, con frecuencia, de valor secundario, que en su mayor parte actúan distrayendo al espectador.

Desde una consideración no exenta de prejuicios sociales, Sir Walter Scott expresa puntos de vista parcialmente coincidentes con la preferencia de Hazlitt y Lamb por el teatro impreso sobre el teatro representado. El objetivo del creador es, para el insigne novelista británico, hacer surgir en el público el mismo género de sublimes sensaciones que dictaron su propia creación. El drama constituye, gracias a la ayuda de la representación física, una forma artística especialmente cualificada para conseguir este efecto entre las multitudes, por cuanto la puesta en escena posee el efecto de dirigir activamente la imaginación, un tanto indolente, de este tipo de públicos. Sin embargo, tal tipo de estimulación es innecesaria cuando se trata de receptores con mayor capacidad de discernimiento y con superior gusto artístico, hasta el punto de que puede llegar a producir el efecto contrario. Así pues, una mente dotada del adecuado gusto poético recibirá una impresión más viva de la lectura individual y solitaria de un texto dramático que de la representación escénica del mismo.

Pasada la fecha de 1850, el talante utilitario y pragmático de la mentalidad predominante en la Inglaterra victoriana reforzó las posiciones de los detractores de la representación escénica. Para muchos respetables victorianos, en efecto, la sola asistencia al teatro empezó a ser sospechosa y, aunque Shakespeare siguió siendo respetado -no sin suprimir algunos de los más crudos pasajes de sus obras-

fueron muchos los que, aceptando los consejos de Charles Lamb, prefirieron hallar el placer dramático en casa antes que en la representación teatral.²⁴

Otra línea de la teorización dramática occidental nos ofrece, desde presupuestos distintos, un iluminador conjunto de reflexiones sobre las virtualidades escénicas - aunque de orden interno- de la lectura teatral. En efecto, una parte de los teóricos del Simbolismo teatral de fin de siglo ponen todo el énfasis en el teatro leído, mientras manifiestan diferentes grados de desconfianza ante la representación física.

Entre estos, Teodor de Wyzewa entiende la tarea del creador artístico como un intento de recrear un mundo interior, de carácter sagrado y más profundo que el de la realidad aparente. En este sentido, el drama leído vendrá a mostrarse, para un alma sensible, con viveza superior a la que puede deparar la representación de ese mismo drama por unos actores sobre un escenario.

El propio Stéphane Mallarmé llega a afirmar que el mundo del espíritu únicamente puede ser recreado en su dominio propio, que es el de la imaginación, de manera que la presencia física de escenario y actores solamente puede servir para realzar la expresividad ya contenida en la obra de arte. Si bien Mallarmé continuó aceptando el aspecto de representación de la creación dramática (en parte, por concebir el teatro como un arte para el pueblo tanto como para el lector solitario y, en parte, por su convencimiento de que, subordinados a la poesía, sonidos, colores e incluso olores podrían enriquecer el efecto de aquella), otros teóricos simbolistas reaccionaron contrariamente a la presencia, tan querida por los teóricos naturalistas anteriores, de los detalles físicos en el teatro. El propio Théodore de Banville, convencido de que el detallismo escenográfico puede llegar a distraer la ideal armonía producida en la mente del espectador por el genio del poeta, escribe su obra más ambiciosa, *Le forgeron* (1887), únicamente para su difusión bajo la modalidad de lectura, siendo efusivamente elogiada por Mallarmé como muestra de un tipo de "espectáculo de sillón" que, en último término, encarnaba la mejor forma de teatro posible: el teatro de la mente.²⁵

Uno y otro núcleo de teorizaciones, aunque descritos con parvedad, nos confirman en lo acertado del propósito de confiar a la edición escénica de textos teatrales buena parte de las responsabilidades que la enseñanza del teatro tiene contraídas a la vez con los destinatarios de la práctica docente y con el propio acto de la creación dramática.

²⁴ Véase, para todo lo relativo al punto que acabamos de exponer, el libro de Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1984, capítulo 13.

²⁵ *Id.*, capítulo 16.

Tal afirmación se ve reforzada por otros testimonios, procedentes ahora del campo de la semiótica, referidos a la notación escénica. Como afirma Patrice Pavis, la notación del espectáculo, no solamente es un 'mal necesario', sino que es ella la que da sentido a la representación teatral: no hay descripción ni interpretación más que bajo la forma de una notación previa.²⁶

En último término, si cada notación es en sí misma un acto teatral, por cuanto hace renacer el sentido de la obra, se sigue que cada edición genera en el lector del texto dramático un fenómeno teatral derivado del sentido implícito en la propuesta del editor, tanto más si dicha edición incide en los aspectos espectaculares de la creación dramática. La aproximación de tal sentido, especialmente a los lectores menos formados o habituados en menor medida a la recepción del acto teatral, constituye -según venimos manteniendo en este trabajo- una de las tareas más importantes y eficaces de la didáctica del teatro.

II.2. El concepto de edición escénica

Es evidente que toda actividad didáctica relacionada con el teatro debe considerar, ante todo, las exigencias de una práctica artística atendida a leyes propias y a condicionamientos específicos y complejos, que imponen por lo mismo una exposición en términos que eviten el simplismo de una reducción a su vertiente literaria y den cuenta del abanico completo de elementos que intervienen en la composición del hecho dramático.

En este sentido, el trabajo de edición de un texto teatral debe perseguir el reflejo sobre la página impresa -y, a su través, sobre la mente del lector- de aquellos elementos que, derivados del *texto literario* de la obra, constituyen en la representación de la misma aquello que Pavis ha denominado el *texto espectacular*. Como indica el eminente teórico francés a propósito de la metodología de la notación de la puesta en escena -concepto muy próximo al de edición escénica que estamos describiendo-, se trata de "dar cuenta de un conjunto no limitativo de fenómenos visuales y acústicos que se expresan a través de los sistemas escénicos".²⁷

La edición escénica deberá así aproximar al lector -más aún si éste carece de suficiente experiencia como receptor teatral- el conjunto de aquellos elementos que constituyen la *teatralidad* del texto. Este término, que desde su acuñación por Barthes y la cita que de éste realiza Pavis en su *Diccionario del teatro* (donde asimila el concepto a "lo que, en la representación o en el texto dramático, es

²⁶ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 146.

²⁷ *Id.*, pág. 147.

específicamente teatral") ha conocido una difusión tan afortunada como poco exenta de cierto desgaste semántico, presenta por lo mismo una ambigüedad que deseamos atenuar en nuestro trabajo definiendo de inmediato el sentido con que aquí lo empleamos. De este modo, nos parece especialmente reveladora la explicación que del concepto ofrece Ángel Berenguer:

"Este concepto de teatralidad incluye el conjunto de elementos que se integran en la representación teatral, y aparecen -implícita o explícitamente- en el texto del autor, cuya concepción global del espectáculo resultante sólo puede aparecer tras el análisis de sus componentes estrictamente teatrales. Dichos elementos sitúan al escritor en una tradición determinada, y constituyen la teatralidad de ese autor dramático."²⁸

Dicha explicación contiene una doble afirmación que consideramos de interés primordial para la definición del concepto de edición escénica que estamos llevando a cabo:

1ª) Los elementos constitutivos de la teatralidad pertenecen al ámbito de la representación dramática, esto es, de la puesta en escena de la obra teatral. En consecuencia, la teatralidad de un texto únicamente consigue ser desvelada cuando se da cuenta de los componentes del texto espectacular. A esta finalidad se dirige, precisamente, nuestro concepto de edición escénica.

2ª) Los componentes de la teatralidad (pese a su naturaleza eminentemente escénica) ya se contienen potencialmente en la propuesta textual del autor, de forma tal que será posible extraerlos parcialmente a través de la lectura y explicación del texto literario creado por el autor (si bien su realización completa únicamente podrá ser analizada a partir de la puesta en escena del mismo). En esta premisa halla su justificación y sentido el concepto de edición escénica, en tanto que procedimiento de notación y aproximación del hecho dramático que parte de las condiciones de teatralidad implícitas en el texto del autor y, también, en cuanto instrumento capaz de dar cuenta -a partir del texto y aunque en estado virtual- de los mecanismos escénicos que constituyen la teatralidad de la obra.

Este juego dual de potencialidad y actualización se manifiesta con nitidez a través de la idea de teatro desarrollada por el mencionado investigador en otro lugar de su teorización.²⁹ Para Berenguer, en efecto, "el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas", que actúan como elementos diferenciables, dotadas

²⁸ Ángel Berenguer, "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", *op. cit.*, pág. 2.

²⁹ Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", *op. cit.* (La cita que sigue se halla en la página 170).

de reglas propias, pero puestas al servicio del proyecto global comunicativo que las supera. De este modo, en el espectáculo teatral es posible diferenciar varios planos de comunicación que dan lugar a otros tantos planos en el estudio y didáctica del hecho dramático. Dentro del conjunto de los planos de la comunicación teatral, es preciso distinguir, además, entre los dos grupos denominados por Berenguer *planos de la concepción* del espectáculo teatral (actúan en el momento de la concepción del espectáculo, fijando sus reglas internas y la línea conceptual que regirá su desarrollo) y *planos de la realización* de ese mismo espectáculo (rigen y estructuran la representación, facilitando la relación entre escena y público, asegurando la recepción del espectáculo ya concebido a través de los planos del primer tipo).

De esta forma, el conjunto de los elementos que intervienen en la representación (planos de la realización del espectáculo) se hallan contenidos de algún modo en la concepción del espectáculo que el creador lleva a cabo y fija en el texto literario teatral. Precisamente, el *plano textual* actúa como elemento de conexión entre ambos órdenes, pues contiene "así la adecuación del texto literario (en su caso) previo, como los medios materiales necesarios para su exposición eficaz: distribución de tiempo y espacio, movimientos, gestos, situaciones, etc.".³⁰

Según creemos, se sigue de lo anterior que el concepto de edición escénica refuerza la relación entre ambos grupos de planos, relación en la que halla precisamente su razón de ser, transformando los *planos de la concepción* del espectáculo implícitos en el texto del autor en los *planos de la realización* del espectáculo propuesta por el responsable de la edición y extraída, precisamente, a partir de la consideración de los planos que intervienen en la concepción del espectáculo.

Como actividad que halla su objeto y metodología en el ámbito de las ciencias del espectáculo,³¹ la práctica de la edición escénica debe estar determinada necesariamente por la existencia de un concepto previo del hecho dramático. Nuestra propuesta de un procedimiento metodológico de la edición escénica (que exponemos de modo concreto en la parte final de este trabajo) se asienta, precisamente, en la concepción del teatro y de la teatralidad que acabamos de describir.

³⁰ *Id.*, pág. 177.

³¹ Para una extensa descripción del campo científico abarcado por las *ciencias del espectáculo*, nos remitimos al trabajo de Patrice Pavis "Débat sur la sémiologie théâtrale", en *Voix et images de la scène*, op. cit., pp. 21-31.

II.3. La relación entre el texto impreso y su representación

Resulta problemática, sobre todo desde una consideración tradicional de la cuestión (donde, como explica Sánchez Trigueros, el texto es la invariante y la representación la variante),³² la ausencia, en la mayor parte de los casos, de una reciprocidad numérica o relación biunívoca entre las ediciones de una obra y la materialización escénica de la misma. Son múltiples los factores y circunstancias que vienen a alterar ese equilibrio ideal que permitiría, en caso de producirse, hablar de *la* puesta en escena de un texto, simplificando sobremanera la tarea de reflejar en la edición del mismo las condiciones de esta representación, frente a la posibilidad real de varias puestas en escena, de las que el editor deberá necesariamente (como explicamos más adelante) reflejar *una* que, además, no tiene por qué coincidir exactamente con ninguna de las que se hayan llevado a cabo sobre los escenarios.

De tal variedad de factores derivan una serie de dificultades que hemos tratado de sistematizar en los siguientes apartados:

- 1) Las obras teatrales no estrenadas constituyen el primer grupo de textos generadores de dificultades para una edición escénica de los mismos.
- 2) Un segundo nivel de dificultades viene dado por el conjunto de obras dramáticas contemporáneas, pero no coetáneas al editor, cuyos estrenos y reposiciones no han podido ser por ello presenciados por el éste.
- 3) Los textos clásicos constituyen otro grupo con una problemática característica en lo concerniente a su edición escénica.
- 4) Los textos contemporáneos de los que se han llevado a cabo, en plazo relativamente reciente, más de una puesta en escena nos ofrece un cuarto grupo de obras problemáticas en lo concerniente a su edición.
- 5) Aquellas obras cuyo estreno se produce en fecha próxima al trabajo de edición nos deparan, de manera un tanto paradójica, el último de los grupos de textos teatrales problemáticos que, en relación con la edición escénica de los mismos, vamos a considerar por ahora.

Las soluciones a cada uno de estos grupos de dificultades son tan variadas como la problemática que las justifica y exige. El denominador común de todas ellas vendrá dado, sin embargo, por la conservación de la perspectiva y del propósito que animan el trabajo de edición. Como se verá, no se trata, en ningún caso, de ofrecer una relación pormenorizada y exhaustiva de las circunstancias materiales de una determinada representación física de un texto, así como tampoco de dar cuenta de todas las soluciones aportadas por los directores escénicos en las distintas representaciones de un texto, a partir de la errónea consideración de que

³² Antonio Sánchez Trigueros, "El silencio escénico", *op. cit.*, pág. 79.

aquel es la constante cuyas variantes estarían constituidas por las distintas puestas en escena del mismo. Antes bien, los procedimientos de edición escénica adoptados se presentan necesariamente bajo la forma de opciones entre las que el editor escénico se verá obligado a elegir en cada ocasión y ante las que habrá de tener en cuenta el tipo de problemática con el que se enfrenta:

1) Así, en el caso de los textos no estrenados resulta evidente que el editor debe actuar como un director escénico que propone una representación, completa aunque no exhaustiva, de los mismos, necesariamente original por carecer de referentes en la realidad del escenario.

2) Semejante labor de creatividad personal debe presidir la edición de textos no contemporáneos, si bien en este caso existen dos tipos de materiales que guiarán la propuesta del editor. El primero está formado por las descripciones totales o parciales de representaciones de los textos, constituyendo en este sentido las críticas una fuente privilegiada para tal labor. Citemos, como ejemplo, el caso de las veintidós obras estrenadas por Benito Pérez Galdós, para cuya edición escénica resultará imprescindible la consulta del volumen que recoge la totalidad de las críticas a que dichos estrenos dieron lugar.³³ El segundo, de especial relevancia cuando no se dispone de los materiales descritos en el primer grupo, viene dado por el corpus crítico que -incluso desde perspectivas literarias o filológicas- han generado en la mayor parte de los casos tal tipo de textos. Entre estos debe darse prioridad, como señalamos más abajo, a los tratados generales y textos relevantes de teoría teatral, cuya utilización por el editor garantizará la correcta filiación estética de la puesta en escena. Así, la edición escénica de las principales obras de Eduardo Marquina debería apoyarse en un conjunto de textos críticos capaces de aclarar la génesis y desarrollo de la tendencia dramática del teatro histórico-poético en la primera mitad de nuestro siglo.

3) La edición escénica de textos clásicos excluye la posibilidad de consulta de críticas teatrales coetáneas, por lo que -junto a los materiales críticos del segundo tipo descritos en el punto anterior- el editor puede servirse ventajosamente de las críticas de notables puestas en escena contemporáneas, cuando aquellas hubieran tenido lugar. En este sentido, son abundantes las críticas de prensa suscitadas por las representaciones que en los últimos años están conociendo importantes obras de Lope, Tirso, Calderón y otros autores de la escuela barroca. Los tratados generales o específicos de naturaleza teatral o escénica (como ejemplos: *El Arte Nuevo de hacer comedias*, *El viaje entretenido*, o las *Tablas Poéticas*, entre otros

³³ Ángel Berenguer (ed.), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, 1988.

muchos, para las comedias de los autores citados) constituirán, en todo caso, la referencia fundamental para la propuesta del editor escénico.

4) La pluralidad de puestas en escena de un texto no lleva aparejada, para el encargado de la edición escénica del mismo, la obligación de dar cuenta de todas ellas, ni globalmente ni en cada punto susceptible de notación y comentario. Entre los numerosos ejemplos posibles, resultan suficientemente ilustrativos los casos de obras como *Anillos para una dama*, de Antonio Gala, *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, o *La paz (Celebración grotesca sobre Aristófanes)*, de Francisco Nieva, que conocen diversas puestas en escena y ciclos de representación recientes, aun si consideramos solamente los ocho años que comprende el período de la Transición Política española.³⁴ El editor, aun en estos casos, debe ofrecer una propuesta, que puede coincidir total o parcialmente con alguna de las puestas en escena a cuyo texto espectacular ha tenido acceso. Ello no invalida, por otra parte, el interés que ofrecerán aquellas anotaciones que den cuenta de la opción seguida en un mismo punto por otros directores escénicos, pero siempre como contraste con la opción inserta en la línea estética elegida por el editor.

5) En el último grupo de los que hemos señalado arriba, el editor debe evitar confundir su labor con la transcripción de la del director escénico que lleva a cabo el estreno o el resultado de su trabajo con la copia del cuaderno de dirección de aquel, aunque tanto estos materiales como las críticas teatrales de prensa estén guiando y condicionado, necesariamente, la tarea de edición escénica. Entre otros innumerables ejemplos posibles, se incluyen en este apartado obras tan importantes como el drama de Antonio Buero Vallejo, *Las trampas del azar*, cuyo reciente estreno ha sido dirigido por Joaquín Vida, o como *Travesía*, de Fermín Cabal, dirigida por el propio autor. Esta última circunstancia ofrece, además, al responsable de la edición escénica la posibilidad de afianzar su labor en la doble expresión que texto literario y puesta en escena suponen de la creación escénicamente diseñada y ejecutada por el mismo autor/director.

En el apartado siguiente enunciaremos los principios que pueden garantizar la especificidad escénica del trabajo de edición de un texto teatral, en cualquiera de los casos considerados en los párrafos precedentes.

³⁴ Puede consultarse al respecto nuestro volumen *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, números 3-4, Junio-Diciembre de 1993, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

II.4. Principios generales de la edición escénica de textos dramáticos

El conjunto de las opciones derivadas de las distintas problemáticas que acabamos de considerar permite ser sintetizado en varios corolarios que, a modo de principios generales, deben regir, en nuestra opinión, todo trabajo de edición escénica de textos teatrales:

1º) El carácter *jerárquico* de los criterios considerados para la notación, de cuyo conjunto tendrán prioridad aquellos que condicionan a un mayor número de los demás. De este modo, la edición de, por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* debería estar formada por un conjunto de notas que dieran cuenta ante todo de la filiación simbolista de la estética general del drama, como marco y condicionante de la explicación y notación de los distintos planos y códigos de la obra.

Dicha jerarquización se extenderá igualmente al empleo de fuentes y de materiales de referencia, de cuyo conjunto debe desprenderse un predominio de aquellos que poseen una naturaleza *teatral*, comenzando por el plano teórico y siguiendo por los que refrendan aspectos concretos de la edición. En este sentido - y según hemos afirmado más arriba- la doctrina dramática del *Arte Nuevo* debe condicionar la edición escénica de un texto perteneciente a la comedia barroca española, en clara situación de privilegio con respecto a toda otra información o comentario sobre personajes, vestuario, escenografía o cualquier otro aspecto de la representación.

En último término, como señala Pavis, "la notación no puede por menos de aprovechar los esquemas teóricos que dan cuenta del universo de sentido y evitan al 'notador' revelar únicamente detalles insignificantes".³⁵

2º) El carácter *selectivo* de la edición. El editor debe desechar una multitud de posibilidades no relevantes, registrando únicamente aquellos elementos de la puesta en escena virtual que revelan al lector los momentos y puntos fundamentales del conflicto, a través -como veremos- de cada uno de los planos constitutivos del espectáculo.

Este es el sentido que, para nuestro propósito, reviste la siguiente advertencia, con la que Pavis se refiere a la posibilidad de reconstrucción de los sistemas de signos que intervienen en la representación:

"Una verdadera reconstitución de los sistemas de signos consistirá sobre todo en definir los sistemas, en determinar sus unidades, en establecer la relación entre las unidades de un mismo sistema y las de los sistemas paralelos. Lejos de pretender identificar exhaustivamente los signos de un sistema, importa más bien mostrar los momentos

³⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 149.

fuertes de la línea significante, evidenciar las grandes etapas del proceso de la semiosis."³⁶

3º) El carácter *coherente* de la propuesta. El editor debe ofrecer una lectura espectacular del texto completa en sí misma y solidaria en cada uno de sus elementos componentes. La puesta en escena virtual así reflejada podrá estar inspirada en una puesta en escena real, pero en todo caso el editor deberá elaborar una propuesta global de representación, siquiera mental, del texto editado.

Hallamos, en relación con este último punto, un tipo de dificultad que en buena medida explica la ausencia de ediciones escénicas en el panorama editorial dedicado a los textos teatrales. El encargado de la edición, en efecto, se ve obligado a rebasar el conjunto de referencias, generalmente parcas, establecidas en las didascalías textuales por el autor dramático y a poner en juego soluciones y opciones varias que son el producto de su propia creatividad y, con frecuencia, de su propia imaginación. Las acotaciones del autor, que deben constituir la base inexcusable de la propuesta contenida en la edición escénica, deberán ser completadas por un conjunto de observaciones y de sugerencias que potencien, sin desvirtuarla, la naturaleza teatral del texto del autor.

Así pues, la edición escénica exige a quien ha de llevarla a cabo la realización de un trabajo de puesta en escena virtual que debe ser completo, si no en su extensión, sí en el carácter global de su presentación. Dicha labor implica un bagaje de conocimientos teórico-prácticos que no parecen traslucirse del común de las ediciones de textos teatrales existentes en los catálogos editoriales.

Pavis ha señalado cómo el teatro se reinventa -de manera diferente- en cada representación, sin dejarse formalizar, por tanto, más que en el interior de cada nueva puesta en escena (razón ésta por la que ningún sistema descriptivo ha logrado imponerse en el estudio del teatro). Así pues, es necesario admitir que toda notación es también interpretación, por cuanto hace renacer el sentido de la obra, de forma que el propio acto de notación -y de edición escénica, añadimos- viene a ser, en sí mismo, un acto teatral.³⁷

III. HACIA LA EDICIÓN ESCÉNICA DE TEXTOS TEATRALES

Otra posible explicación de la ausencia de trabajos de edición que, superando los propósitos convencionales de la edición literaria, den cuenta del funcionamiento del texto espectacular, viene dada por la cuestión "de la imposible

³⁶ *Id.*, pág. 27.

³⁷ *Id.*, pág. 163.

notación y conservación del espectáculo", asentada en primera instancia en razones gnoseológicas tales como el aserto de que "la descripción modifica radicalmente el objeto descrito". Tales consideraciones vienen también reafirmadas por la propia esencia del arte dramático, dado que, como hace ver Pavis, "no existe, hasta el presente, para el teatro ningún metalenguaje", lo que se explica "por la diversidad de sistemas significantes de la representación y por la imposibilidad de homogeneizarlos en una notación única".³⁸

En este contexto, puede ser de gran ayuda para el editor escénico considerar otros tipos de actividad analítica del hecho dramático que guardan diferentes grados de afinidad con los propósitos y procedimientos que aquel debe seguir. En efecto, el camino que intentamos recorrer en este trabajo, yendo de la teoría a la práctica y arribando a la concreción de un conjunto de procedimientos aptos para la realización de la edición escénica, ha sido ya transitado por un variado número de teorizaciones y actividades que afectan de un modo u otro al hecho dramático y cuyas reflexiones y soluciones pueden servir, por lo mismo, como guía en el trabajo de edición escénica.

III.1. Afinidades con otras parcelas del ámbito dramático

a) La escritura dramática

Es indudable que, si el editor de un texto teatral debe dar cuenta del proyecto escénico completo elaborado por el autor, una aproximación válida a este proyecto vendrá dada por la consideración de los procesos seguidos por el dramaturgo para llevar a cabo de manera escénica su creación. Tales procesos se corresponden con la denominación, extendida en alguna parte de los actuales estudios dramáticos, de *escritura teatral*.

La creación dramática, en efecto, queda hoy lejos de un acto mediante el cual se elabora una pieza valiosa literaria y aun lingüísticamente (por más que tales cualidades puedan resultar perfectamente constatables y, aun en ciertos casos, recompensadas y premiadas). Antes bien, el escenario -y no la página- es el medio que materializa adecuadamente la exteriorización del proyecto mental del autor, por lo que éste no se limita a enlazar -como hace, por ejemplo, el novelista- el universo imaginario diseñado en su mente con el universo imaginario que aquel debe reproducir en la mente del receptor. Por el contrario, existe entre ambos el medio físico del escenario, que impone al dramaturgo la obligación de trasladar

³⁸ *Id.* (Las citas entrecomilladas se hallan en la página 145).

a él su creación mental, expresada sobre la página en términos escénicos y no solamente en términos lingüístico-imaginarios.

Resulta evidente, por otra parte, que todo autor teatral espera que -antes o después de la representación- su texto sea publicado y tal modo de difusión impone unas convenciones bien establecidas, que revisten de ropajes literarios a lo que había sido concebido únicamente como proyecto actualizable sobre un escenario. Tales ropajes literarios, de los que habitualmente aparecen cubiertos los textos teatrales editados, resultan asequibles y familiares para el público lector y, a la vez, eficaces para ayudar a éste a configurar sus propios universos imaginarios que, antes que ser escénicamente homologables (por su capacidad de reproducir en la mente del lector un conjunto de códigos equiparables a los que provienen del escenario físico), producen sobre el psiquismo de aquel un conjunto de efectos - basados en el poder evocador de la expresividad lingüística- consistentes en sugerir una serie de sensaciones y de imágenes cuya suma transpone la sucesión de circunstancias implícita en todo texto dramático. Nos parece oportuno señalar, como ejemplo elocuente de lo que venimos diciendo, el espectáculo *Crónica de una muerte anunciada*, tanto más revelador si tenemos en cuenta la condición de director escénico -mucho antes que de escritor literario- de su creador, Salvador Távora.³⁹ La publicación del texto es posterior al estreno de la obra y, sin embargo, se evidencia que el texto publicado no ha sido precisamente el guión de trabajo o documento previo elaborado por Távora para montar su espectáculo, ni tampoco el texto resultante de la transcripción grafoverbal de la puesta en escena, confeccionado con posterioridad a ésta. Antes que texto espectacular, lo que el director de La Cuadra da a la imprenta es un producto asimilable a la condición y a las convenciones paraliterarias del común de los textos teatrales publicados, confeccionado con los aderezos y recursos necesarios para ser presentado en la sociedad del mundo de las letras. En el texto impreso no se halla, desde luego, ni siquiera la parte principal de los elementos empleados por Távora para llevar a cabo la materialización escénica de su propuesta creadora; pero, en compensación, el creador ha obtenido un resultado agradable, sugeridor y adornado con algunas de las cualidades conformadoras de la literariedad. Tal modo de presentación no parece, sin embargo, el más adecuado para interponer, entre el universo imaginario creado por el autor y el universo imaginario surgido en la mente del lector, el necesario elemento nexivo constituido por la realidad física de la escena, cuya configuración está determinando el conjunto de mecanismos que ponen en funcionamiento la teatralidad de la obra.

³⁹ El texto de Salvador Távora (a partir de la novela de García Márquez) apareció publicado en la revista *Primer Acto*, número 237, Enero-Febrero, 1991.

Así pues, y en rigor, el texto-soporte, guión previo para un espectáculo teatral, no necesita haber sido redactado necesariamente adoptando un registro lingüístico de altura, asimilable al lenguaje literario. Antes bien, parece fácilmente aceptable que la adopción de un registro expositivo, tendente a la objetividad, lo tornaría más eficaz para el director escénico y, en su caso, para el escenógrafo. Pese a todo, y dado que ningún texto puede igualar, a base de las indicaciones escénicas contenidas en sus didascalias, el caudal imaginativo que un escenógrafo o un director avezados son capaces de añadir en la materialización escénica de aquel, es práctica habitual entre los autores dramáticos redactar sus indicaciones sin precisarlas hasta el detalle y dejando, con ello, a los responsables de la puesta en escena la tarea de prolongar físicamente los universos teatrales creados.

En este contexto, la cuestión de la escritura dramática -entendida como proceso creador de una obra teatral- está dando lugar en la actualidad a reflexiones que resultan muy esclarecedoras para la labor de edición escénica.⁴⁰

A su vez, otras parcelas de los estudios dramáticos abordan el término y el concepto de escritura teatral desde perspectivas diferentes a la descrita. Así, los procesos de escritura dramática han venido siendo objeto de interés y análisis para determinados sectores de expertos y estudiosos del arte teatral especializados en la fijación de la memoria del espectáculo, punto éste que guarda evidente relación con la consideración de los medios empleados por el creador para la fijación de su propuesta textual. Tal fue el objeto de discusión del Congreso que, bajo el lema "*Documentación de las Artes del Espectáculo en una Sociedad en Mutación*", tuvo lugar no hace mucho en la capital portuguesa.⁴¹ En su comunicación al Congreso, Marie-Claude Billard pone de manifiesto el hecho de que, en la actualidad, el autor teatral no permanece alejado de la escena, puesto que es allí precisamente adonde debe acudir para difundir su texto entre los profesionales del teatro. Ello es así hasta el punto de que, en Francia, la edición del texto teatral rara vez es hoy anterior a la puesta en escena, antes bien, el acceso de un texto a la imprenta sobreviene únicamente cuando un director de escena se ha interesado por él. Se producen de este modo felices encuentros entre autores y directores, que están modificando radicalmente las condiciones y rasgos de la creación teatral. En este

⁴⁰ Véase, como muestra, el artículo "Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España", en este mismo volumen, en el que los dramaturgos entrevistados por Cristina Santolaria aportan reflexiones sobre su actividad creadora y docente que, sin duda, ofrecen gran cantidad de elementos aprovechables para el editor escénico.

⁴¹ Las ponencias del Congreso están publicadas en el volumen, editado por José Carlos Alvarez, *Documentation des Arts du Spectacle dans une Société en Mutation*, Actes du 19ème Congrès International (Lisbonne, 7-11 septembre, 1992), Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS), Lisboa, 1994. (El texto de la comunicación leída por Marie-Claude Billard aparece en las páginas 77-78).

contexto, la edición es la verdadera consagración para el texto teatral, porque le asegura una cierta perennidad. Pero en contrapartida, las ediciones de los textos teatrales se están viendo necesariamente enriquecidas por las experiencias resultantes de las puestas en escena de los mismos.

No faltan tampoco otros tipos de aproximaciones que entienden el problema de la escritura teatral desde la óptica de los procedimientos de elaboración y expresión material del texto dramático. Así sucede, de modo sobresaliente, con la reflexión post-teatral llevada a cabo por Joseph-Angel, que propone una renovación de los medios puestos al alcance del autor para fijar su creación y llevar a cabo, en definitiva, la elaboración de un nuevo modelo de texto dramático:

"La creación post-teatral parte del cuestionamiento de la palabra como instrumento principal del lenguaje dramático, llevando a cabo una sustitución del elemento verbal por signos pertenecientes a códigos emparentados, sobre todo, con el campo de la plástica. Esta revolución anti-verbal afecta, no sólo a la eliminación de la palabra del texto principal o diálogo dramático, sino también al acto mismo de creación, llevado a cabo a través de procedimientos que ponen en juego toda la gama perceptiva del ser humano."⁴²

A caballo entre la reflexión investigadora y la creación teatral, los trabajos de Joseph-Angel responden a una intencionalidad de alcance general: dar respuesta a los problemas derivados de la notación teatral, bajo los cuales subyace en último término una preocupación por redefinir el concepto global de teatralidad. Así, en las obras post-teatrales se da cuenta al lector de todo el conjunto de elementos que componen el texto espectacular: espacio escénico, personajes, escenografía, objetos y secuenciación aparecen minuciosamente desarrollados mediante gráficos y dibujos, cortes seccionales y volumétricos, perspectivas gráfico-espaciales y proyecciones ortogonales, con mínima o nula intervención de la palabra en la mayor parte de los casos. El nuevo modelo de escritura dramática ofrecido por el Post-teatro consiste, pues, en un conjunto de procedimientos que introducen cauces innovadores en la notación del hecho teatral, y que señalan vías extremadamente interesantes para la concreción de los procedimientos de edición escénica que aquí proponemos.

Dicho interés resulta acentuado, en lo tocante a nuestro propósito, por un rasgo común a la mayor parte de creaciones post-teatrales: el hecho de haber sido

⁴² Manuel Pérez, "Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, número 1, Junio, 1992, op. cit., pág. 126.

concebidas, en gran medida, para un espectador individual, razón que las aproxima al modo de recepción de las ediciones de textos dramáticos:

"Se trata, además, de una puesta en escena interactiva, en la que el receptor, que es simultáneamente director, regidor, tramoyista, intérprete y espectador, puede intervenir y controlar el desarrollo de la representación. Así pues, el receptor post-teatral participa en algún modo de las características y atribuciones del resto de los elementos de la puesta en escena."⁴³

La edición escénica puede hallar, de este modo, en la escritura post-teatral un modelo plenamente válido para la notación y explicación del texto espectacular de las obras dramáticas impresas.⁴⁴

b) Las adaptaciones dramáticas

Las adaptaciones para la escena de textos diversos -ya se trate de creaciones originariamente dramáticas, ya sean textos no teatrales sometidos a un proceso de adaptación escénica- ofrecen con frecuencia interesantes ejemplos de una labor textual, de intencionalidad escénica, que señalan vías de gran interés para la materialización sobre la página del texto espectacular que toda edición escénica debe proponerse.

De los ejemplos que, entre los muchos posibles, hemos seleccionado, los dos primeros presentan el rasgo común de tratarse de adaptaciones escénicas de textos originariamente narrativos -en concreto, dos novelas de Pérez Galdós-, recientemente llevadas a cabo por sus respectivos adaptadores y publicadas con notable proximidad a la fecha en que redactamos este trabajo.

1) Fijaremos nuestra atención primeramente en la adaptación teatral de *Marianela*,⁴⁵ publicada con el subtítulo "*Visión plástico-escenográfica y conversión del lenguaje literario al espacio tridimensional*", el cual informa

⁴³ Manuel Pérez, "Simbolismo post-teatral en el *Cyrano* de Joseph-Angel", en *Pliegos de la Ínsula Barataria*, número 1, Primavera, 1994, Universidad de Alcalá de Henares, pág. 128.

⁴⁴ Para una más completa documentación sobre la naturaleza y características del Post-teatro, pueden consultarse el conjunto de trabajos publicados en la segunda parte de *Teatro* (*Revista de Estudios Teatrales*), número 1, Junio, 1992, op. cit.

⁴⁵ Benito Pérez Galdós, *Marianela* (adaptación teatral en XXI estudios por Eduardo Camacho Cabrera), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991.

elocuentemente del interés que para el concepto de edición escénica reviste el propósito del responsable de la adaptación, al tiempo que se aviene, en perfecta coherencia, con el carácter de experto en plástica escenográfica que éste posee.

Debemos prescindir aquí de consideraciones relativas al proceso de dialogización de un texto que, aunque no huérfano de partes dialogadas, es, en su estado original, predominantemente narrativo y descriptivo. Tal proceso lo lleva a cabo Eduardo Camacho estructurando la materia dramática (réplicas y acotaciones) en veintiuna secciones que el adaptador denomina "estudios".

Lo que verdaderamente interesa a nuestro propósito es la consideración de los elementos que hacen del nuevo texto -ahora, dramático- una visualización de la obra, esto es, una transcripción del texto espectacular conscientemente elaborado por el adaptador. Entre tales elementos se cuentan un conjunto de documentos coadyuvantes que explicitan claramente los objetivos y postura estética adoptados por Camacho. Así, el texto va seguido inmediatamente por un estudio titulado "Visión plástico-escenográfica de *Marianela*", elaborado por el autor/adaptador, en el que se abordan los problemas suscitados y las soluciones adoptadas en los campos de la escenografía, mobiliario, iluminación, proyección de audiovisuales, efectos sonoros, personajes y dirección escénica. En este mismo apartado se insertan dos bocetos gráficos -el primero, con representación en planta; el segundo, en perspectiva axonométrica- del espacio escenográfico adoptado, con explicación, mediante abreviaturas, de los distintos elementos que lo componen. La visualización se completa más adelante con la reproducción de otros bocetos referentes a vestuario, escenografía y caracterización de personajes. Los propósitos a los que responde el citado conjunto de materiales aparecen sintetizados en una declaración textual que indica cómo "la adaptación teatral de la novela de Galdós está concebida para resaltarla en un escenario teatral", para lo cual el nuevo texto "se nos presenta como una obra plástico-escenográfica".⁴⁶

Un segundo grupo de elementos configuradores de la visión escénica del autor/adaptador -igualmente iluminadores del concepto de edición escénica- es el constituido por el tipo de acotaciones que inserta Camacho a lo largo de su texto, las cuales muestran el interés del adaptador por establecer el funcionamiento de los diversos códigos constitutivos del texto espectacular así elaborado. De entre ellas, es posible citar algunas pertenecientes a la notación de la escenografía:

"Un amplio ciclorama cubre el fondo del espacio escénico (sirviendo para proyectarse diversas secuencias). Numerosas escaleras en diferentes direcciones (símbolo de un camino, una vereda, camino de césped...). Toda una estructura escenográfica" (pág. 17).

⁴⁶ *Id.*, pp. 168-169.

"Se proyectan en la pantalla de fondo grandes pedruscos, espacios sin vegetación..." (pág. 18).

O bien, relacionadas con la notación del rendimiento escénico de la luminotecnia:

"La escena se encuentra iluminada y se irá oscureciendo lentamente, a medida que avanza la situación" (pág. 17).

"Van saliendo de la escena, mientras se oscurece totalmente" (pág. 72).

"Un amplio reflejo de luz cruza el espacio escénico, mientras la figura de Florentina destaca con una luz blanca" (pág. 136).

E incluso, otras destinadas a fijar aquella parte del texto espectacular relacionado con el movimiento de los actores:

"Entra en escena (por la derecha del actor) EL VIAJERO; va subiendo por la escalera y mira al horizonte. Parece impaciente" (pág. 17).

"Le produce un efecto en los pies, como si su cuerpo se aflojase" (pág. 18).

Todo este conjunto de notaciones que, entre otros muchos ejemplos posibles, hemos seleccionado en el texto de Camacho para aclarar a partir de ellas el concepto de edición escénica, persiguen, en último término, un objetivo explícitamente declarado por el adaptador:

"El lenguaje literario de *Marianela*, en su conversión al espacio escénico tridimensional (la transmutación del *texto-novela* a *texto-teatral*) ha seguido conservándose; lo que hemos querido es transformar su entorno en expresión *plástico-teatral*. Pretendemos que exista un enfrentamiento entre la veracidad del texto de Galdós (la palabra escrita, expresada por los actores) y el montaje escénico (escenografía, vestuario, efectos sonoros, música, medios audiovisuales, etc.)."⁴⁷

⁴⁷ *Id.*, pp. 158-159.

Como ha señalado, en un breve preliminar al texto, Juan Antonio Hormigón (resaltando un aspecto de la adaptación que reviste capital importancia para nuestro concepto de edición escénica, tal y como hemos señalado entre los principios generales de la misma), la tarea de adaptación realizada por Camacho "incorpora el proyecto de escenificación".⁴⁸

2) La segunda adaptación escénica, que elegimos también como muestra de un quehacer que presenta grandes similitudes con el concepto de edición escénica que estamos describiendo, ha sido realizada por un autor dramático, con obra original anterior a este trabajo y experimentado en procedimientos de escritura escénica más cercanos a la usual presentación literaria de los textos teatrales.⁴⁹ Por esta última circunstancia, y considerando que Ricardo López Aranda llega a marcar en esta obra la impronta de su creatividad personal, hasta el punto de firmarla como creación propia, el texto resulta bien significativo del modo en que la tarea de adaptación escénica de textos no teatrales en su origen impone a quienes la llevan a cabo un tipo de escritura que tiende a resaltar el carácter escénico de sus creaciones.

El interés del texto espectacular que comentamos se ve incrementado por la circunstancia de haber sido estrenado con antelación a la edición del mismo, de modo que esta última ha estado determinada por la puesta en escena establecida - en una línea estética bien definida, como veremos- por el director escénico Juan Carlos Pérez de la Fuente. Por tal razón, la edición que describimos cumple con un mandato de indudable interés en el trabajo de edición escénica: el intento de que las notaciones que la conforman reproduzcan en su conjunto una puesta en escena -hecha ya realidad o imaginada por el editor- del texto creado por el autor.

El texto de Ricardo López Aranda aparece acompañado, entre otros documentos anexos, por la mención del reparto y ficha técnica de la puesta en escena de la obra, lo cual -si bien es común a otras ediciones convencionales de textos dramáticos- da idea -aquí también por la inclusión del equipo técnico- de la importancia que adquiere la consideración de los aspectos espectaculares en el texto publicado. Otros elementos acentúan dicha importancia, tales como la reproducción de los figurines empleados para la confección del vestuario de los personajes o, en el campo de la escenografía, la reproducción multicromada de la maqueta del espacio escénico junto a varios planos a escala del mismo y a otros varios croquis del diseño de la luminotecnia. Un conjunto final de fotografías en blanco y negro resulta extremadamente eficaz, tanto más que para describir los

⁴⁸ *Id.*, pág. 7.

⁴⁹ Ricardo López Aranda, *Fortunata y Jacinta* (basada en la novela del mismo título de Benito Pérez Galdós), Santander, Publicaciones del Festival Internacional de Santander, 1993.

distintos momentos de la puesta en escena, para explicitar eficazmente los rasgos de la estética adoptada -y seguida con rigor ejemplar, como han demostrado las críticas teatrales y hemos podido constatar en la propia sala- por el director escénico, la cual se atiene coherentemente a los principios de la teatralidad simbolista dominantes en buena parte de la creación teatral de las décadas iniciales de nuestro siglo.⁵⁰

El texto creado por López Aranda extiende la visión escénica del autor/adaptador a través de los distintos planos configuradores del espectáculo, entre los que mencionamos en primer lugar los relativos al trabajo interpretativo de los actores. El autor incluye en todas las réplicas -inmediatamente después de la mención del nombre del personaje- indicaciones relativas a la situación de enunciación,⁵¹ generalmente mediante adjetivos (absorta, morbosos, altivo, cínico, segura, etc.) o por medio de breves sintagmas circunstanciales (con angustia, con asco, con autoridad, con rabia, con deseo, con pasión, etc.). Los movimientos actorales quedan, además, nítidamente establecidos en relación con el escenario físico:

"Juan está en el centro del escenario, ellas giran a su alrededor sin que se distinga quién es Jacinta y quién Fortunata" (pág. 16).

"Juan se coloca en el eje superior" (pág. 61).

"Maximiliano y Papitos en el centro. Papitos deposita un velón en la esquina izquierda del módulo central" (pág. 84).

Igual sucede en lo referente a las entradas y salidas de escena:

"Salen Jacinta y Doña Guillermina por el lateral derecho primera caja. Se queda Fortunata, que sale más tarde por el lateral izquierdo primera caja. Entran en el módulo central Papitos y Maxi" (pág. 84).

"Fortunata avanza a primer término a la izquierda del módulo. Doña Lupe, Maximiliano y Papitos entran por la derecha. Entre las dos mujeres han depositado a Maximiliano en la cama" (pág. 52).

⁵⁰ Los principios de la teatralidad simbolista han sido codificados por Ángel Berenguer en su estudio "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", *op. cit.*, especialmente en las páginas 7-8.

⁵¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 162. (En el pasaje al que alude esta nota, Pavis explica el concepto de *situación de enunciación*, al que otorga una importancia fundamental en la construcción del texto espectacular.)

Debemos señalar en este punto cómo, a nuestro modo de ver, este tipo de escritura dramática, de fijación del texto espectacular, responde a una concepción del hecho teatral que muestra haber asimilado la revolución de la imagen dinámica del actor sobre el escenario a través de una preocupación constante por anotar la gestualidad como núcleo central en la génesis de la teatralidad. Es a partir de esta consideración primordial de los aspectos gestuales, como van siendo presentados los aspectos textuales e incluso contextuales del drama.⁵²

La visión eminentemente escénica del texto de López Aranda se completa con un conjunto de acotaciones escenográficas situadas en la misma línea de visualización del texto espectacular que los elementos anteriormente comentados:

"Telón negro. Cuando entra el público, suena un timbal rítmicamente, es un ritmo obsesivo. Este ritmo será utilizado a intervalos hasta el final de la obra" (pág. 16).

"Entran Segunda y José de frente al público por el lateral izquierdo del escenario. No habrá relación con Fortunata y Juan, le dirán el texto al público" (pág. 19).

Por último, algunas de estas acotaciones -y esto se aviene bien con los principios generales de la edición escénica- responden a la finalidad de plasmar en el texto impreso los rasgos caracterizadores de la estética simbolista adoptada en la puesta en escena de la obra:

"Atmósfera de sueño y de locura" (pág. 16).

"En Fortunata hay un extraño presagio de despedida" (pág. 18).

3) Nos referimos finalmente, en este apartado dedicado a la edición de textos adaptados para la escena, a la adaptación dramática de una obra ya teatral en su origen (*La mojigata*, de Leandro Fernández de Moratín), sometida ahora a una revisión de las condiciones de su teatralidad a través de una puesta en escena relativamente reciente y llevada a cabo con una clara voluntad actualizadora.⁵³

En este caso, el texto final de la adaptación no difiere esencialmente del original, hasta el punto de que se mantiene -aunque no tipográficamente- la

⁵² Véase, para todo ello, Ángel Berenguer, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", *op. cit.*

⁵³ Leandro Fernández de Moratín, *La mojigata* (un trabajo teatral de Juan Antonio Hormigón), Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid, 1982. (El estreno de la adaptación, dirigido por el propio Hormigón, había tenido lugar en el año 1981.)

versificación en octosílabos romanceados adoptada por Moratín. Las didascalias en que, esencialmente, se centra la labor de adaptación del texto dramático, están redactadas, por otra parte, en un registro ostensiblemente cercano a los usos literarios de las ediciones teatrales convencionales:

"Son las nueve de la mañana. En el jardín, Don Luis pinta parsimoniosamente un cuadro que reproduce el ámbito escenográfico. Sentado a una mesita, Don Martín desayuna mientras contempla su colección de mariposas" (pág. 61).

Pensamos que la acotación transcrita muestra con claridad una voluntad de servir directamente a la creación del universo imaginario por parte del lector, sin recorrer el camino intermedio que pasa por la materialización de la acción sobre un escenario físico. Incluso este último aparece descrito en términos convencionales:

"Un gran salón de planta trapezoidal. Solería de madera. Paredes rugosas y encaladas, con una cierta simetría vertical..." (pág. 61).

Como puede verse, las acotaciones escenográficas aluden directamente al espacio imaginario, que es sugerido de forma inmediata al lector, sin proporcionar a éste las referencias del espacio real que constituyen la auténtica explicitación del texto espectacular y de la visión escénica de la obra.⁵⁴

Sin embargo, el interés que la adaptación comentada reviste para ilustrar nuestro concepto de edición escénica viene dado, ahora, por el conjunto de materiales que acompañan el texto dramático de la adaptación. Como nos hallamos de nuevo ante una edición producida con posterioridad al estreno de la adaptación, el volumen contiene un amplio repertorio de magníficas fotografías de la puesta en escena, cuyo formato y nitidez informan por igual acerca de momentos clave de la interpretación de los actores y acerca del espacio escenográfico. La reproducción de los figurines del vestuario precede a la inclusión de varias páginas en las que se insertan croquis que muestran el diseño escenográfico descompuesto en sus elementos constitutivos, con indicaciones que aclaran el sentido y procedencia de cada detalle. Tras la inclusión de la ficha técnica que da cuenta completa de los artistas y técnicos participantes en la puesta en escena -y dejando de lado todo un conjunto de documentos que explican y analizan tanto el texto

⁵⁴ La diferenciación, que consideramos fundamental para un correcto análisis del fenómeno dramático, entre espacio real, espacio hipotético y espacio imaginario ha sido establecida por Ángel Berenguer en el capítulo segundo del libro *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, op. cit., pp. 27-42.

moratiniano como el texto de la adaptación-, merecen ser señalados dos tipos de textos complementarios que responden a lo que Pavis ha denominado "documentos que componen el cuadro de recepción"⁵⁵: el primero, referido al texto original, describe el momento histórico del creador y ofrece múltiples detalles del entorno biográfico y, sobre todo, teatral en que llevó a cabo Moratín la redacción de su obra; el segundo, referido al texto de la adaptación, reproduce el corpus íntegro de las críticas teatrales que dieron cuenta del estreno y posteriores ciclos de representación de la puesta en escena de la adaptación.

La descripción que de las anteriores ediciones de adaptaciones teatrales hemos realizado, así como la circunstancia de tratarse de ediciones actuales, al alcance por tanto de cualquier consulta que pueda ampliar las consideraciones aquí realizadas, constituye a nuestro juicio una vía de aproximación extraordinariamente fértil para aclarar el concepto de edición escénica y, a la vez, una fuente de procedimientos útiles para la práctica de este tipo de edición que estamos proponiendo.

c) Las críticas teatrales

En la primera parte de este trabajo, al cotejar las ediciones convencionales de textos dramáticos con las críticas suscitadas por las representaciones de estos mismos textos, hemos señalado cómo las críticas teatrales publicadas en la prensa, aun atendiendo adecuadamente a los aspectos conceptuales de la obra dramática,⁵⁶ generalmente ofrecen al lector una descripción de la misma en la que son tenidos muy en cuenta los aspectos espectaculares, por cuanto su elaboración ha sido llevada a cabo por un tipo especial de receptor que privilegiadamente contempla la actualización escénica de unos textos concebidos, precisamente, por y para la escena.

De esta manera, y pese al carácter intuitivo que ha sido señalado por Pavis,⁵⁷

⁵⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 151.

⁵⁶ "Como ha señalado el mismo Ionesco, toda obra 'es una exploración en tinieblas de lo que llamamos el mundo del inconsciente... No sabemos muy bien lo que una obra, una novela, puede implicar, y por eso precisamente existen los críticos. Por eso están ahí, para intentar ver, comprender lo que ha intentado decir el autor o, por lo menos, lo que ha dicho sin querer'." (Ángel Berenguer, "El drama del teatro", *El País*, 17 de Marzo de 1993).

⁵⁷ Pavis incluye la crítica teatral entre las *ciencias del espectáculo*, campo en el que aquella actúa como una "semiología inconsciente", que selecciona, de la representación y del texto, ciertos indicios (detalles de puesta en escena, de vestuario, significaciones

las críticas teatrales constituyen una suerte de notación del texto espectacular que transmite al lector una visión escénica de la obra. Las críticas teatrales vienen a ser así una lectura espectacular del texto dramático formada por una clase especial de anotaciones de los aspectos visuales y auditivos de la materialización del texto sobre el escenario, y revisten por lo mismo gran interés para la explicitación del concepto de edición escénica.

A la tarea del editor escénico, en efecto, le son comunes aspectos que afectan a labor del crítico. Lejos de limitar su función a la glosa y explicación de la anécdota contenida en el texto impreso, el editor también debe, como el crítico:

"Incluir en el discurso artístico todas las líneas que lo soportan y descubrir así el sentido profundo de la palabra, el espacio, el tiempo y el cuerpo del actor."⁵⁸

Por otra parte, el modo de recepción aproxima también, en buena medida, las actividades de crítica teatral y de edición escénica. Como ha indicado Pavis, el crítico cuida de situarse frente al espectáculo con la actitud de un receptor especial, que no solamente contempla sino que, además, juzga la obra.⁵⁹ Como el espectador y como el crítico, también el encargado de realizar la edición de una obra "plantea perspectivas, niega fórmulas, aplaude, condena o llora".⁶⁰

d) Los cuadernos de dirección

Los llamados cuadernos de dirección constituyen otra modalidad de registro del texto espectacular de la obra dramática cuya consideración también interesa al propósito de precisar y definir el concepto de edición escénica. Y ello, a pesar de la enorme variedad que presentan en cuanto a concepción y formato, la cual proviene principalmente del carácter personal -y, en la mayor parte de los casos, inmediato- con que son confeccionados por sus autores.

sugeridas por el texto, juego de los actores) que deparan una significación global de la obra representada. (*Op. cit.*, pp. 22-23).

⁵⁸ Ángel Berenguer, "La crítica teatral", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, op. cit., pág. 56. (En ese mismo pasaje Berenguer detalla así las funciones del crítico teatral: "Comprender el espacio de la representación, su público, el modo en que deben construirse los personajes, articular un lenguaje teatral y establecer la tensión necesaria a todo drama.").

⁵⁹ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 23.

⁶⁰ Ángel Berenguer, *op. cit.*, pág. 58.

En una aproximación, panorámica aunque reducida, al universo de los cuadernos de dirección elaborados por directores escénicos de talento y prestigio indiscutibles, Marie-Françoise Christout señala cómo, en la actualidad, el reconocimiento de la condición estética de la puesta en escena está generando -pese a su carácter reciente- una demanda de documentación, por parte de investigadores y estudiosos, dirigida a la consulta y análisis de estos registros materiales de la memoria del diseño y desarrollo del espectáculo que son los cuadernos de dirección.⁶¹

De esta forma, Marie-Françoise Christout ofrece una serie de valiosos ejemplos sobre diversos tipos de notación empleados por los directores de escena para fijar la memoria de la representación. Es así como tenemos noticia de la publicación -incluso con reedición- del texto espectacular creado por Jacques Copeau para la puesta en escena de la pieza de Molière *Fourberies de Scapin*. El volumen, que contiene las indicaciones de los juegos escénicos de cada personaje (situadas junto a sus réplicas), es considerado, en el espíritu de Copeau, como "una representación anticipada". Más aún, en su comunicación al Congreso de SIBMAS, la autora nos revela la existencia de un registro manuscrito, elaborado por el director escénico, que incluye un plano del escenario, una perspectiva isométrica del mismo y la descomposición analítica del espacio escénico, así como la indicación del orden de entrada de los personajes y el plano de las luces escénicas.

Marie-Françoise Christout da noticia de otros cuadernos de dirección (elaborados por Louis Jouvet, Gaston Baty y Jean-Marie Simon) que contienen numerosas y aun minuciosas indicaciones, notas y croquis, así como fotos y partituras musicales, a veces en páginas intercaladas en el texto literario. Entre tales muestras, constituye un ejemplo especialmente iluminador para los procedimientos de edición escénica el texto espectacular elaborado por el director André Barsacq para la adaptación francesa de la pieza de Ivan Tourgueniev *Un mois à la campagne*. Barsacq, en efecto, realiza sus anotaciones directamente sobre el texto impreso, haciendo preceder cada acto de un croquis de los decorados que incluye las figuras esquematizadas de los personajes que intervienen en él. Y, sobre los márgenes de cada página, inserta pequeños diseños gráficos relativos al movimiento escénico y al juego de los personajes. A pie de página, Barsacq anota la partitura de los textos cantados y, por medio de lápiz de color azul, marca los distintos cortes de la acción escénica.

⁶¹ Marie-Françoise Christout, "La mise-en-scène au XX^e siècle: divers types de notation", en Alvarez, José Carlos (ed.), *Documentation des Arts du Spectacle dans une Société en Mutation* (actas del 19^o Congreso Internacional de SIBMAS), op. cit., pp. 63-65.

Finalmente, deseamos refrendar el carácter paradigmático del tipo de notación y comentario del texto teatral que suponen los cuadernos de dirección, reproduciendo algunos fragmentos de un texto de esta especie, los cuales ofrecen un nuevo testimonio de lectura espectacular perfectamente aprovechable en la tarea de edición escénica.⁶² En los párrafos iniciales del texto (breves sinopsis del autor y de la obra), María del Mar Rebollo, directora de la puesta en escena y autora del cuaderno de dirección, centra inmediatamente la importante cuestión de la estética concreta en la que el texto se inscribe, como paso previo para todo el trabajo de puesta en escena posterior:

"La pieza marca el comienzo de una segunda etapa del autor, caracterizada por la combinación de diversas técnicas expresionistas que permiten presentar una interpretación grotesca y mordaz de la sociedad" (pág. 259).

"Con el teatro neoexpresionista, el autor ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kálfiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave" (pág. 259).

La parte principal del cuaderno de dirección lleva por título "Notas de ensayo" y está dividida en escenas precedidas siempre por un lema que las identifica temática, funcional y estéticamente. El texto dedicado a las distintas escenas, de estructura similar en todos los casos, está compuesto por un conjunto de anotaciones que constituyen una transcripción de la visión escénica del texto de Muñiz y una lectura espectacular del mismo. Tales anotaciones abordan los más importantes aspectos de la representación física de la obra, ya se trate de la visión escenográfica:

"Dividimos el escenario en dos despachos distintos marcados por focos exteriores, apoyados por dos bajos en la embocadura. De esta forma dejamos zonas muertas en determinados momentos. El juego de luces nos permite formar hasta cuatro espacios distintos de forma alternativa: mesa de Crock, despacho de Livi, la oficina completa, Crock consigo mismo" (pág. 262).

⁶² Rebollo, María del Mar, "Cuaderno de dirección de *El tintero*, de Carlos Muñiz", en Buezo Canalejo, Catalina (ed.), *Del proyecto de dramatización a la unidad didáctica (II Jornadas de Teatro y Educación)*, Fuenlabrada, Patronato de Cultura y Universidad Popular de Fuenlabrada, 1992, pp. 259-270. (El carácter del volumen, que versa sobre pedagogía teatral, establece una significativa relación entre las posibilidades didácticas de este tipo de textos y las virtualidades que el concepto de edición escénica comporta para la enseñanza del teatro).

"Las entradas y salidas se efectúan a derecha, izquierda y por el foro. Sobre caja negra se crea un ambiente metálico por los muebles plateados de la oficina, ambiente frío, deshumanizado. Tan sólo las flores de Crock nos reconcilian con la naturaleza" (pág. 262).

O de la estructuración de la acción dramática:

"Hemos establecido hasta once transiciones, unas vienen marcadas por entradas de personajes (la mayoría de las veces), monólogos de Crock y cambios de espacios" (pág. 262).

O bien, de la función dramática de cada escena:

"Estamos ante el mundo de la burocracia: jefes, jefecillos, chupatintas, conserjes. (...) A la vez, se manifiesta el problema familiar de Crock y la incapacidad de éste para solucionarlo" (pág. 262).

"En esta escena las esperanzas de Crock se desvanecen al conocer que los informes de Frank han surtido efecto" (pág. 267).

Los personajes, por último, son objeto de una atención especial que se materializa en los breves, pero escénicamente certeros, análisis con que son presentados, en cada escena, aquellos que intervienen en la misma:

"Stª. Slamb: Dueña de la Pensión. Personaje de sainete: anciana, sorda, despreocupada y harta. Su sordera la ha aislado del mundo. su refugio es la bebida y las cosas del hogar. Buena persona. Muy expresiva" (pág. 265).

"Crock no comprende, y el espectador no debe comprenderlo tampoco, el delito que ha cometido para su expulsión" (pág. 267).

e) La notación del espectáculo según Patrice Pavis

En el libro que, repetidamente, hemos venido citando a lo largo de este trabajo, Pavis se propone la constitución de una *semiología de la notación teatral* que, frente a la notación del texto -que ha recurrido tradicionalmente a la transcripción lingüística de réplicas e indicaciones escénicas-, venga a ser una *notación de la puesta en escena*. Esta notación de la representación (que, considerando el tipo de

sistema de signos empleado, podrá ser lingüística, icónica o simbólica), tendrá como resultado último la elaboración del *texto espectacular* de la obra dramática.⁶³

Dado que, como sabemos, es éste un objetivo común a la tarea de edición escénica, la actividad y los procedimientos descritos por Pavis guardan una estrecha relación con el propósito que anima el concepto que aquí proponemos.

Pavis comienza señalando que la preocupación por la notación teatral ha constituido la obsesión de numerosos 'proyectos míticos' de los más grandes teóricos y artistas, mostrando de esta manera la íntima relación existente entre los problemas y soluciones que afectan a los modos de transcripción del texto espectacular y las concepciones del hecho teatral implícitas tras cada uno de ellos. Así, Antonin Artaud, al buscar un nuevo lenguaje escénico (superador de la concepción de la escena como reflejo de un texto anterior), afirma que aquel no sería posible sin un sistema de notación capaz de transcribir todo lo que, en dicho lenguaje, sobrepasa a la palabra articulada. Artaud menciona la transcripción musical o el empleo de un lenguaje cifrado como instrumentos mediante los cuales deben ser registrados los signos constituidos por los objetos, por el cuerpo humano, por las voces, por las entonaciones y por las expresiones del rostro. Más aún, para Artaud la notación no es posterior al acto teatral, sino coincidente con aquel, pensamiento que, en cierto modo, también ha sido expresado por Grotowski al afirmar que el actor 'escribe' produciendo con su cuerpo jeroglíficos que son a la vez el signo y la cosa.

Entre los procedimientos empleados en la tarea de notación escénica, Pavis señala algunas técnicas, dotada cada una de sus propios méritos y limitaciones, y determinadas, casi siempre, por una concreta concepción del teatro y de aquello que por medio de la notación se espera conservar.⁶⁴ Enseguida, Pavis apunta a la semiología como un instrumento de gran ayuda para poner de relieve los signos fundamentales de la representación y para llevar a cabo una escritura/lectura del texto espectacular. Así, la semiología, en el dominio de la notación escénica, debe plantearse cuestiones -sumamente reveladoras, todas ellas, para el concepto de

⁶³ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit. (El desarrollo de la doctrina sobre la notación escénica aparece, sobre todo, en el capítulo X del libro, titulado "Réflexions sur la notation de la représentation théâtrale", el cual seguimos directamente en el presente apartado de nuestro trabajo).

⁶⁴ En concreto, Patrice Pavis enumera y valora las siguientes técnicas de notación: cuadernos de puesta en escena, partituras individualizadas de los actores, documentos constitutivos del cuadro de la recepción, indicaciones prosódicas, notaciones de los movimientos, notaciones menos especializadas, producidas por los teatros o los creadores; procedimientos mixtos (fotográficos y textuales) y procedimientos audiovisuales de registro.

edición escénica- como la formalización de los sistemas y de los códigos, la formalización del texto espectacular, los presupuestos del discurso crítico o la mirada del público.

En síntesis, la notación del espectáculo, realizada desde el campo semiológico, debe asumir como tarea inicial la *formalización de los sistemas* del espectáculo que van a ser considerados, entre los que constituyen un sistema particular los *códigos*, entendiendo por tales cada uno de los campos que pueden aspirar a la formalización, esto es, cada nivel de estructura. Ahora bien, describir los códigos de la representación obliga a determinar previamente el nivel y la unidades de formalización. Así, por ejemplo, será necesario establecer previamente si un conjunto de notaciones se sitúa en el plano del sistema narrativo, o en el de las oposiciones gestuales, o en el de los colores o en el de la figuración de los materiales escénicos. Por otra parte, un código no tendrá interés para la notación más que si las oposiciones que lo constituyen son pertinentes para la significación de la puesta en escena. La notación debe, por tanto, reagrupar diversas observaciones del mismo tipo, organizándolas en sistemas de oposiciones lógicas. Asentada así en el descubrimiento de una armadura lógica de oposiciones y de similitudes, la notación debe agrupar en algunos principios generales un gran número de observaciones cuya reseña exhaustiva resultaría tan irrelevante como inviable. Por último, dado que, con cierta frecuencia, algunos signos pertenecen a diversos sistemas, la notación debe dar cuenta de este hecho y de sus efectos escénicos, separando los signos y los códigos mezclados. Así sucede, por ejemplo, en el drama de Anton Chéjov *Las tres hermanas*, donde el sombrero de Masha, metonimia del deseo del personaje, recubre a la vez el código de los gestos, el de la utilería, el del vestuario y el de la psicología inconsciente. Como el signo toma su fuerza de esta facultad de establecer relaciones, la notación de las mismas se torna imprescindible para el correcto registro del texto espectacular.

En un plano más general, la notación debe buscar la articulación recíproca del mayor número posible de códigos, de manera que se obtenga la descripción del *sistema de los códigos*, el cual constituye, en último término, el *texto espectacular* de la obra. Será objetivo de la notación escénica mostrar la organización sintagmática de este texto espectacular sistematizando los signos percibidos, es decir, notando los principales paradigmas del espectáculo.

De este modo, el resultado concreto de la tarea de notación es denominado por Pavis el *espacio-plano*, elemento gráfico en el que todos los paradigmas, así como su disposición sintagmática en la representación, se inscriben en una partitura que, sin pretender reproducir el espacio escénico, constituye un simulacro intelectual del acontecimiento multimedial de la escena. El espacio-plano no consistirá en una suerte de fotografía realista del espectáculo, sino, más bien, en un diagrama, en el sentido que Pierce atribuye al término (esto es, un signo unido a su objeto por una relación binaria y análoga, en el que las relaciones entre sus elementos

reproducen fielmente las del objeto descrito). Así pues, el espacio-plano mantendrá la sucesión lineal del espectáculo, en la cual serán señalados los nudos y los momentos densos, mediante sistemas significantes superpuestos. Tales momentos podrán ser explicados, cuando sea necesario, mediante un comentario lingüístico que explicita el sentido de los mismos.

Finalmente, el criterio esencial de la notación no será la exhaustividad, sino la fidelidad de proporciones y la libertad de maniobra del 'lector de la partitura'.

En suma, para Patrice Pavis la notación debe mostrar la estrecha relación existente entre lo dicho y lo mostrado (o no dicho), entre enunciado y enunciación. Aquí reside la fuerza del sentido teatral y aquí debe fijar su atención el 'notador' (incluso sirviéndose, si es preciso, del comentario verbal). Se debería, por último, indicar aquellos momentos en los que las indicaciones enunciativas influyen sobre el texto y llegan a descodificarlo.

III.2. Propuestas metodológicas para la edición escénica

Pretendemos, en este tramo final de nuestro trabajo, aproximar la exposición que hasta el momento hemos realizado a la descripción de unos procedimientos a cuyo través pueda materializarse la práctica del concepto de edición escénica que hemos venido desarrollando.

La ausencia de una tradición consolidada en lo concerniente a métodos de notación del texto espectacular, más acentuada en el campo de la edición de textos teatrales por el predominio abrumador de las ediciones de tipo convencional, necesariamente limita nuestro propósito a la enunciación de algunas propuestas cuya concreción deberá ser llevada a cabo y contrastada con la práctica de ediciones de textos que tengan en cuenta el carácter espectacular de los mismos. Tales propuestas, que a continuación exponemos, hallan su origen empírico en las diferentes muestras y técnicas de registro de la visión escénica de las obras dramáticas que hemos descrito, con minuciosidad esperamos que adecuada, en las partes que anteceden a este apartado final de nuestro trabajo.

1ª) Acerca del inventario:

La determinación del inventario de aquellos elementos escénicos que deben ser objeto de notación constituye uno de los puntos de mayor dificultad para la puesta en práctica de la edición escénica.

El editor escénico, en efecto, habrá de dar cuenta de un conjunto ideal de elementos tan variados como los que a continuación se enumeran: personajes (en escena o presentidos; acciones, gestos, movimientos, actitudes, vestuario y maquillaje de los mismos); espacio escénico (disposición y ocupación por los actores, decorados, utilería, objetos), movimiento y progresión dramática,

elementos auditivos (códigos verbales -réplicas y didascalias-, sonidos, música), elementos plásticos (cromatismo, luminotecnia), aromas, condiciones ambientales y otros muchos signos que aparecen en la representación. Dada la imposibilidad práctica -señalada por Pavis- de anotar el conjunto total de estos elementos, así como sus numerosas combinaciones en el interior del texto espectacular, será necesario auxiliar el análisis previendo la existencia de figuras en la formalización escénica. Entre estas figuras se cuentan las isotopías (que pueden ser narrativas, temáticas, figurativas, musicales, etc.), los puntos nodales (dados por la coexistencia u oposición de varios códigos) y las indicaciones formales acerca de la disposición de los signos (momentos de rupturas, redundancias, acumulaciones). También será de ayuda para el lector que la edición escénica informe sobre la situación de enunciación, la cual influye en el texto determinando su sentido, y presenta una serie de marcas de enunciación tales como la entonación, los gestos modalizantes del discurso, la figuración del espacio, las relaciones proxémicas entre los actores, la relación entre escena y sala, y la relación significativa existente entre la lectura dramatúrgica y su concreción en los personajes y acciones.⁶⁵

La razón última de las dificultades que debe afrontar el inventario de elementos de un texto dramático en la edición escénica del mismo viene dada por la constatación, expresada por Pavis, de que no existe un signo teatral específico, esto es, una entidad en cuyo interior lo icónico de la escena y lo simbólico del texto se fundan para constituir un todo indivisible y propiamente teatral. Antes bien, los signos simbólicos del texto y los signos visuales y musicales de la representación conservan su autonomía, incluso si de su combinación y disposición sintagmática se deriva un sentido homogéneo y unívoco. No existen, pues, signos teatrales 'sintéticos', sino interacciones continuas entre los significados producidos por los sistemas significantes. Así pues, lo que la edición escénica habrá de poner de relieve será la interacción (específicamente teatral) de los códigos de la representación. De esta manera, la edición escénica debe facilitar al espectador el trabajo de descodificar la representación, esto es, llevar a cabo una lectura de los códigos que intervienen en ella así como de las relaciones entre estos códigos. No hay que olvidar, en este sentido, que es el espectador quien, en último término, 'crea' su espectáculo, otorgando primacía a unos códigos determinados de la representación.

A la hora de determinar la naturaleza de estos códigos que intervienen en la representación teatral, Pavis ofrece una clasificación que supone una sistematización de los signos teatrales perfectamente aprovechable por el editor escénico para llevar a cabo el inventario de estos últimos. Así, Pavis distingue:

⁶⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 161-162.

1) Códigos específicos 'lexicalizados':

a) Las convenciones generales de la representación: el actor como encarnación de un personaje, la escena como reproducción de un universo, la cuarta pared, el espacio bidimensional, etc.

b) Las convenciones que aparecen ligadas a un género, a una época, a un tipo de personaje (por ejemplo: la farsa, la época clásica, Arlequín).

2) Códigos no específicos:

Se trata de códigos que aparecen también en la esfera de la realidad o en los ámbitos de otras artes, por lo que su definición y enumeración resultan mucho más difíciles. Una posible clasificación sería la siguiente:

a) Códigos lingüísticos: el idioma empleado por los personajes y su pertenencia a un determinado momento de la historia de esa lengua.

b) Códigos ideológicos o culturales: todos aquellos elementos que permiten al espectador identificar el sistema de valores vehiculados en el contenido de la obra. En ellos se incluyen los diferentes mecanismos de recepción del espectáculo.

c) Código de la percepción: perspectiva, umbrales de percepción, etc.

3) Códigos mixtos (específicos y no específicos): más que formar una categoría distinta de las dos anteriores, estos códigos resultan del empleo de un código no específico en una situación teatral (lo cual implica su adaptación a los medios de expresión escénica).⁶⁶

2ª) *Acerca de la consideración de los planos del espectáculo:*

En otro punto de nuestro trabajo hemos mencionado la concepción del hecho dramático expuesta por Ángel Berenguer y la consideración, derivada de dicho concepto, de una serie de planos en la comunicación teatral.⁶⁷

Estimamos de gran eficacia, para la tarea de edición escénica, llevar a cabo la notación clasificando y adscribiendo las notas a cada uno de los planos de la realización del espectáculo teatral que Berenguer propone. Estos planos son: textual, temporal, espacial, del movimiento teatral, tecnológico, actoral, estructurador, gerencial y de recepción. De esta forma, cada elemento anotado debe ser inscrito en el marco del plano teatral que lo contiene y en cuyo interior desarrolla su aportación a la teatralidad de la obra.

Sobre la página, el editor escénico puede arbitrar procedimientos que informen al lector acerca del plano al que pertenece el elemento anotado, bien sea mediante la ordenación numerada de los elementos de cada plano o bien identificando con signos, colores o formatos especiales cada uno de los planos. Será también necesario, como indicaba Pavis a propósito de la notación del texto espectacular,

⁶⁶ *Id.*, pág. 30.

⁶⁷ Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", *op. cit.*

establecer con claridad cuáles elementos escénicos funcionan simultáneamente en el interior de planos diversos.⁶⁸

En definitiva, la edición escénica debe reconstruir sobre la página la composición y funcionamiento de cada uno de los planos de la representación presentes en el espectáculo teatral.

3ª) *Acerca de la ordenación:*

La disposición sobre la página de la transcripción del texto espectacular podrá adoptar una evidente diversidad de formatos que, en ningún caso, debe obviar la obligación de hacer evidente para el lector uno de los elementos que caracterizan la naturaleza y esencia del hecho dramático: la sucesión de circunstancias que constituye el plano temporal de la representación. Este plano temporal, por otra parte, debe mostrar la relación y el efecto dramático que en la obra soportan los distintos tipos de tiempo teatral (tiempo real, tiempo hipotético y tiempo imaginario), tal y como han sido definidos por Ángel Berenguer.⁶⁹

La edición escénica deberá, pues, revelar con nitidez el carácter sucesivo de los elementos que componen cada uno de los planos y señalar, en su caso, los puntos en que coinciden de manera simultánea varios de estos elementos.⁷⁰

4ª) *Acerca de la interpretación:*

El simple registro de los elementos relevantes de cada plano, si bien objetiva y pone de relieve la presencia de aquellos, no cumple sin embargo con el propósito último de destacar el valor teatral de los mismos. El significado teatral de cada elemento anotado debe ser puesto en relación con la serie en la que dicho elemento se inscribe, esto es, en el interior del plano de la representación que lo comprende.

⁶⁸ Véase el párrafo precedente "La notación del texto espectacular según Patrice Pavis".

⁶⁹ Ángel Berenguer, "La enseñanza del teatro en escuelas e institutos", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, op. cit., pág. 41.

⁷⁰ El modelo de texto dramático puesto en juego por la creación post-teatral desarrollada por Joseph-Angel adopta procedimientos encaminados a poner de relieve el plano temporal de la puesta en escena. En efecto, el texto post-teatral "mantiene las claves del espectador/lector habituado a la textualidad dramática diacrónica: las transformaciones teatrales son consecutivas, la realidad del espectáculo es frontal y privilegiada." (Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, op. cit. pág. 156.) La sucesión de los signos post-teatrales reproduce de manera asombrosamente fiel el dinamismo, el curso temporal de la acción, a veces con ayuda de un moderno cronómetro digital que llega a marcar la duración precisa de cada secuencia.

A este respecto, Pavis hace notar que el espacio-plano debe indicar, no solamente cuáles signos están presentes, sino sobre todo cómo estos imponen un cierto diseño/diseño, lo que equivale a decir que en la notación deben caminar unidas forma e intención. De este modo, al llevar a cabo, a través de la notación, una sistematización de los datos, nos situamos en un nivel teórico abstracto, lo cual hace pasar el acto de notación desde la esfera de la descripción al ámbito de la interpretación.⁷¹

La objetivación del valor de cada elemento anotado debe venir dada a partir de la consideración de su relevancia, esto es, de la aportación que su presencia supone y, a la vez, de la oposición que se establece entre su aparición y la ausencia de otros elementos posibles en este mismo punto. Se trata, en definitiva, de considerar las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que afectan a cada elemento objeto de anotación en la edición escénica del texto. El inevitable riesgo de subjetividad deberá ser paliado, en cada caso, por el adecuado empleo de las fuentes de referencia elegidas.

La explicitación material del valor de cada elemento puede ser realizada por el editor escénico, bien a través de una interpretación de conjunto situada en el inicio de cada unidad de análisis, bien en el momento mismo de la aparición del elemento en el texto de la obra.

5ª) *Acerca de la determinación de las unidades de análisis:*

Resulta imprescindible la división del texto espectacular en unidades concretas, las cuales pueden o no coincidir necesariamente con la división tradicional del drama (actos, cuadros, escenas).

A este respecto, son reveladoras las indicaciones de Pavis en el sentido de que el texto espectacular no estará completamente establecido si falta este requisito: cortar y establecer los cuadros en cuyo interior mantienen un valor uniforme cierto número de principios y leyes.⁷²

La razón estriba en que, en el interior de cada unidad, los signos de diferentes códigos que la componen se unen según su propia combinatoria antes de que la unidad así constituida se asocie con otras. La puesta en escena resulta, de este modo, un compuesto de unidades significantes relativamente autónomas, que a su vez se componen de subconjuntos jerarquizados.

Consecuentemente, la transcripción del texto espectacular en que consiste la edición escénica deberá materializarse, al comienzo de cada unidad de análisis, por medio de una representación gráfica (croquis, esquema, dibujo) que dé cuenta anticipada del juego de los elementos teatrales que intervienen en dicha unidad.

⁷¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 149.

⁷² *Id.*, pág. 163.

Ello, sin perjuicio de las anotaciones particulares que se vayan sucediendo -de acuerdo con la ordenación adoptada- a lo largo de la misma.

6ª) Acerca de los signos utilizados en la notación:

Parece conveniente la adopción de un sistema de representación de carácter mixto, de manera que en él tengan cabida signos de naturaleza gráfico-verbal (notación simbólica, para Pavis) junto a otros de carácter icónico. Estos últimos, que poseen notable eficacia para la notación de los elementos materiales y plásticos (espacio escénico, escenografía, vestuario, plástica cromática y luminosa, movimientos actorales), se hacen especialmente aconsejables en las ediciones escénicas realizadas con una finalidad expresamente didáctica. El editor escénico deberá elegir un código determinado de estos signos (planos, dibujos, fotos, líneas de desplazamiento), el cual podrá ser completado -como hemos visto- con indicaciones de carácter verbal.

Preguntándose acerca de la posibilidad de una "formalización de los fragmentos del texto espectacular", señala Pavis el hecho de que, dada la heterogeneidad de los sistemas semiológicos (lengua, gestualidad, música, etc.) que conforman el espectáculo, la notación e interpretación del mismo actúa -cuando se sirve únicamente de la mediación lingüística- como un factor que homogeneiza la representación y elimina las diferencias entre sus diversos componentes. Se hace, pues, necesario, un tipo de formalización que permita conservar tales diferencias, lo cual supondría imaginar un sistema de notaciones capaz de codificar el gesto, la melodía, la voz, etc., lo cual dista de ser técnicamente fácil e impediría, además, comparar entre sí los distintos códigos dado el carácter heterogéneo de las notas pertenecientes a cada uno de ellos. Ante tal situación, Pavis señala los siguientes tipos de formalizaciones, cuyo menor grado de dificultad ha permitido proveer notaciones sistemáticas del texto espectacular: formalización del circuito de los significantes (cómo se utiliza tal sistema en relación con tal otro, qué es lo que produce tal sentido, etc.), vínculos entre los aspectos textual y visual (visualización y simulación del referente, signos icónicos e indicios que permiten pasar de un dominio a otro), dialéctica de los diferentes tipos de signos (icono, indicio, símbolo; relación entre lo pragmático y lo simbólico) y reconstrucción de un código de prioridad entre los diferentes códigos de la representación (con la distinción entre los sistemas articulantes y los sistemas articulados). En conclusión, la propia verificación de este tipo de formalizaciones constituye -por la propia naturaleza del arte dramático- una puesta en escena del texto, lo cual, por otra parte, viene a ser una especie de solución límite que no hace más que recurrir a

la práctica para resolver lo que, en el campo teórico, admite únicamente una solución de carácter parcial.⁷³

7ª) *Acerca de la notación del espacio escénico:*

El empleo de signos de notación de carácter icónico halla uno de sus principales campos de aplicación en la representación del espacio escénico. Como hemos señalado, resulta imprescindible la introducción de, al menos, un plano representativo del escenario al comienzo de cada unidad de análisis. Sólo a partir de este requisito el lector podrá visualizar, durante todo el tiempo que dure la lectura de esa unidad de texto, la presencia y disposición de los más evidentes elementos de la puesta en escena y, en especial, de los actores que participan en cada momento.

La necesidad de que el lector visualice permanentemente el plano del escenario deriva de la propia naturaleza del hecho teatral, en cuya representación aparece un elemento físico real tridimensional (escena), interpuesto como nexo expresivo esencial entre dos universos imaginarios: el creado por el autor y el percibido por el espectador. La adecuada recepción del mensaje requiere, en el caso de la comunicación dramática, la correcta transposición al plano escénico del universo imaginario del creador y, a su vez, la correcta transposición al plano imaginario del receptor del universo materializado sobre el plano real de la escena. Este es el sentido que cobra la presencia de una imagen dinámica tridimensional -el cuerpo del actor- como nexo material entre dos realidades virtuales.

Ello, si bien diferencia claramente al arte dramático de la literatura, lo aproxima a las convenciones perceptivas que rigen, por ejemplo, en las artes plásticas. En este sentido, resulta evidente que, para una descripción estéticamente coherente de un cuadro o de un grupo escultórico, no basta con reproducir y anotar la anécdota narrativa de los mismos; antes bien, si queremos que el lector de esa hipotética descripción se forme una idea *pictórica* o *escultóricamente* adecuada de tales muestras artísticas, será preciso dar cuenta de las características técnicas que proceden del desarrollo bidimensional o tridimensional de estas artes. Una ayuda inestimable en tal propósito estará indudablemente constituida por la reproducción sobre la página de la distribución del espacio del cuadro o del conjunto escultórico y de la disposición aproximada de cada figura o elemento que intervienen en su composición.

Así pues, en la edición escénica de textos teatrales, aspectos del texto espectacular tales como la disposición del espacio escénico en relación con los

⁷³ Para todo lo indicado en este último punto, véase el capítulo II (páginas 22-32) del libro, reiteradamente citado en este trabajo, *Voix et images de la scène*, de Patrice Pavis, el cual se titula "Débat sur la sémiologie théâtrale"; y, especialmente, la página 31.
<http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol5/iss5/15>

elementos escenográficos, la ocupación de ese espacio o la indicación del movimiento de los actores, hallan un adecuado medio de expresión -notablemente superior al de la escritura verbal- en la inclusión, para cada unidad estructural adoptada o para cada página de texto, de una representación gráfica del espacio escénico, es decir, de un plano o croquis del mismo. De este modo, las entradas y salidas de los personajes, su presencia concreta en un punto determinado de la escena y la forma en que los elementos y objetos escénicos condicionan los movimientos de aquellos (aspectos especialmente relevante en ciertas escuelas estéticas) pueden ser comunicadas al lector de manera que éste lleve a cabo su visualización inmediata de acuerdo con las coordenadas espaciales del escenario. En este sentido, el recurso a procedimientos como líneas direccionales o flechas constituirá una notable ayuda para dar una idea adecuada de los desplazamientos de cada uno de los actores.

8ª) *Acerca de la adopción del punto de vista del espectador:*

La edición escénica de un texto teatral debe ser realizada a partir de la consideración del lector como un espectador situado frente a un escenario, cuya materialidad -aunque imaginaria- deberá hacerse patente precisamente a través de las indicaciones de la edición. Por ello, para dar cuenta de la representación será necesario que el 'notador' adopte la posición -física e intelectual- del público enfrentado al acontecimiento teatral.

El editor debe elegir, pues, un lugar teatral imaginario desde el que llevar a cabo la visualización que desea transmitir al lector, señalando una perspectiva condicionada por la relación entre escena y sala que impone el lugar teatral.⁷⁴

⁷⁴ Permítasenos citar, entre otros muchos posibles, el ejemplo, altamente revelador de lo que venimos diciendo, del montaje de la obra de Fernando Arrabal *Pic-Nic*, recientemente llevado a cabo por el Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares. En él, la adopción como ámbito escénico de una lóbrega galería de la antigua cárcel de mujeres, determina una relación entre público y escena que toda descripción de la representación debe tener en cuenta, como lo hizo la crítica teatral del estreno: "El espectador, apretado contra el frío muro carcelario, anonadado bajo pisos de angostas galerías y enfrentado con unos actores que le pisan constantemente las puntas de los pies, se halla inmerso en un ámbito polisémico, cargado de significaciones, que es ante todo escenario urbano del desarrollo de una guerra cruel, transmutada dramáticamente de *campo* en *calle de batalla*. Espacio opresivo, en fin, asfixiante, que se opone a los actores y se impone al espectador reforzando el mensaje de angustia que ya destila por sí mismo el texto arrabaliano. (...) El ámbito escénico elegido impone otra condición fundamental, que altera el modo convencional de recepción: el punto de vista fragmentario, parcializado, que necesariamente soporta, más que posee, el espectador. (...) El espectador no es nunca observador privilegiado, dominador en

Como Pavis ha señalado, la notación del texto espectacular deberá ser relativa, es decir, será más útil contar con varios tipos de notación en función del objetivo buscado, pero también en función del receptor que mira el espectáculo (lo cual destruye, de paso, toda esperanza de notación 'científica' en sentido positivista). Los efectos deparados por la representación no existen más que "si son puestos de relieve por el espectador, a partir del cual deberá ser elaborada la notación sistemática del espectáculo". De esta manera, el espacio-plano ideal, como representación diagramática de los elementos teatrales que intervienen en cada unidad escénica adoptada, incluirá la mención de los principales cambios en la visión del público: lugar concreto, perspectiva, distancia del juego teatral e, incluso, grado de veracidad o de distanciamiento en la encarnación de los personajes por parte de los actores. Se trata, en definitiva, de incluir en el espacio-plano la medida de estos factores de percepción, de manera similar a la indicación del aire musical en las partituras.⁷⁵

9ª) *Acerca de la interpretación global:*

Como hemos indicado, la selección e interpretación parcial de cada nota debe venir determinada por el mantenimiento de la coherencia con la línea estética y con la metodología adoptadas, tras la que debe alentar necesariamente un concepto determinado del hecho dramático.

Lo dicho no excluye la elaboración -frecuente, por otra parte, en ciertas prácticas de edición convencional- de un estudio previo al texto editado en el que se lleve a cabo, no sólo la explicación de la obra en el marco de la historia de la creación dramática, sino también la relación existente entre la estética teatral que determinó la creación de la pieza y los presupuestos adoptados en la notación. Pero, dado que tales documentos previos no cubren por sí solos las exigencias de la notación ni constituyen una edición en sí mismos, será necesario mantener los presupuestos adoptados a lo largo del trabajo de edición de todo el texto, de manera que cada anotación y cada comentario revelen una intencionalidad derivada de tales presupuestos.

Este es el sentido que, en nuestra opinión, revisten las indicaciones realizadas por Pavis a propósito de que, así como toda descripción, en cuanto acto

panorámica de toda la situación, sino que, situado en un punto cualquiera de un espacio escénico, longitudinal, con forma de pasarela, se ve obligado constantemente a elegir el objetivo de su percepción, el actor que le interesa o el aspecto de la representación que él mismo va seleccionando, de acuerdo con la línea interpretativa, de carácter simultáneo, elegida por el director escénico." (Manuel Pérez, "El ballet de la muerte", *Diario de Alcalá*, 14 de Mayo de 1994).

⁷⁵ *Id.*, pág. 148.

hermenéutico, explica también a su intérprete, el espacio-plano también debe dar cuenta de las hipótesis de trabajo de la notación. En consecuencia, el 'dibujo' del texto espectacular debe necesariamente ir acompañado de una reflexión sobre los presupuestos ideológicos y estéticos del discurso crítico (incluyendo entre ellos la finalidad de la notación), lo cual, por otra parte, servirá para orientar al lector en la perspectiva elegida por el encargado de la notación.⁷⁶

Frente a lo procedimientos analíticos de orientación semiológica que hemos venido citando en este trabajo, los cuales disgregan los códigos sígnicos, analizando por separado cada código y las relaciones entre los principales signos que lo integran, estimamos de enorme interés para la interpretación global implícita en toda edición escénica la adopción de procedimientos que se basen en una consideración del teatro en el marco general de las artes y, por tanto, en una explicación del lenguaje dramático dentro del entorno más general de los lenguajes artísticos.

En este sentido, la aplicación de la Teoría de las Mentalidades al estudio de la creación dramática contemporánea, llevada a cabo por Ángel Berenguer, nos parece responder a una formulación del concepto de teatro capaz de dar adecuado sentido a la práctica de la edición escénica. Dicha línea de teorización, que concibe el teatro como fenómeno comunicativo estructurado, según hemos visto, en diferentes planos, exige llevar a cabo la interpretación de la obra a partir de la consideración de tendencias artísticas generales en cuyo interior se inscriben las tendencias dramáticas que determinan la creación del dramaturgo y proveen los elementos y recursos específicamente teatrales de la obra.⁷⁷

En suma, como ha indicado Pavis, la mayor parte de los métodos de notación del espectáculo teatral

"tropiezan con la cuestión de la transcripción del juego actoral, del ritmo de la puesta en escena, de la interacción escena/sala y, en un plano global, de la interdependencia de las artes y de las técnicas escénicas."⁷⁸

⁷⁶ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 162.

⁷⁷ Una exposición detallada de las líneas teóricas de la metodología creada por Ángel Berenguer puede consultarse en el texto de nuestra comunicación al I Congreso Iberoamericano de Teatro (que, bajo el tema *Pedagogía Teatral. Conceptos y métodos*, tuvo lugar en Cádiz en Octubre de 1994), titulada "La dirección escénica como actividad creadora: aplicación de la teoría de las mentalidades a la didáctica del teatro".

⁷⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 157.
Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1994

Frente a estas limitaciones, la Teoría de las Mentalidades extiende su consideración a la explicación de la génesis de los lenguajes dramáticos a partir de los tipos de mentalidad de los que participan los creadores, de manera que resulta de todo ello una interpretación perfectamente coherente de la estética y del sentido general de la obra, a partir de la cual puede ser llevada a cabo con ventaja la tarea de edición escénica cuyas líneas generales hemos tratado de esbozar a lo largo de este trabajo.