

7-2009

El análisis del texto y los estudios teatrales

Diego Santos Sánchez

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

Santos Sánchez, Diego. (2009) "El análisis del texto y los estudios teatrales," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 135-148.

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.

[gracias, maestro,
por abrírnos los ojos]

■ Abordar el estudio del Teatro constituye una labor intelectual sobre la que distintas épocas, distintas escuelas y distintos críticos han venido discrepando a lo largo de los años. El texto escrito y su actualización escénica le plantean al fenómeno teatral una complejidad de planos que no se observa en otros géneros literarios ni artísticos. Esta dualidad ha hecho correr ríos de tinta a lo largo de la joven historia de la disciplina de los Estudios Teatrales y ha contribuido sobremanera a dificultar el esclarecimiento de los principios epistemológicos del *Teatro*; a definir qué es y cómo debemos estudiarlo. Con el fin de hacer una propuesta teórica al respecto, comenzaremos repasando someramente las posturas más destacadas.

Quizá sea con el crítico y semiótico francés Patrice Pavis con quien convenga comenzar este rápido y superficial repaso por las explicaciones ofrecidas a la dialéctica histórica entre texto y representación teatral. En su *Diccionario del teatro*, el crítico habla de dos concepciones generales del teatro, ligadas a la preeminencia de uno u otro plano: Cronológicamente, la primera postura que el autor recoge es la «concepción logocéntrica aristotélica» (Pavis, 1998: 473). La define como la modalidad de estudio que concibe el espectáculo como un nivel superficial, dirigido a los sentidos, que desvía la atención de la belleza y el conflicto que la obra, literaria, plantea. Así, el texto, que encierra una «fuerte potencialidad oculta o virtualidad escénica», sería el plano prominente, el objeto de estudio, al que sólo eventual y no necesariamente se superpondría la representación. Pavis tilda esta concepción teatral como filológica y la vincula a una crítica más tradicional y en gran medida anterior a la irrupción de la vanguardia teatral del s. XX. A esta opción teórica le seguiría el «giro copernicano del escenario» (Pavis, 1998: 474), expresión con que el crítico se refiere a la segunda gran concepción del fenómeno teatral, que desdeña el texto y hace de la representación viva sobre las tablas el único fenómeno digno de consideración y, por tanto, estudio. Datada por el francés a finales del s. XIX, en realidad sería ya a principios del siglo pasado cuando esta visión generaría un discurso teórico más coherente y sólido. La aparición de la figura del director escénico, la liberación del subconsciente con los trabajos de Freud y la crítica al teatro occidental de Artaud, entre otros, son los fenómenos que aduce Pavis para la gestación de esta nueva concepción, definida por él mismo como «la prevención sobre el *lógos* como depositario de la verdad» (Pavis, 1998: 474),

hecho que determina la «exclusión del teatro del ámbito del *lógos*», llevándolo más hacia la «supremacía estética», es decir, hacia la puesta en escena.

El autor denuncia esta visión claramente maniquea que responde a los cambiantes intereses de los críticos y al devenir mismo del teatro: la tradición del teatro textual encuentra el fin de su hegemonía con la llegada del teatro de vanguardia, desprovisto en buena medida de la palabra, en la segunda mitad del s. XX. Es en ese punto donde comienza a tomar fuerza la crítica más puramente escénica que, apoyada en el desarrollo de la semiótica y el estructuralismo, desdeña el texto. Ambas concepciones han gobernado a lo largo del tiempo la concepción del teatro que los propios creadores han tenido sobre el mismo, además de determinar de manera inexorable el acercamiento crítico al estudio teatral.

Esta discusión sobre los planos del teatro, sobre la dialéctica *texto-representación*, conduce de manera inevitable a la relación entre *teatro y literatura*. Si el texto dramático es literario y merecedor de una lectura *per se*, la visión logocentrista se impone; por el contrario, si el texto es sólo un instrumento para alcanzar la puesta en escena, considerada el estado *ideal* del teatro, la palabra pierde todo su potencial artístico y el teatro se aleja de la literatura. Así, la reflexión sobre cuál es el lugar del texto en esta dialéctica parece ser el camino conducente a una conclusión definitiva. Es en esa dirección en la que se planteará la hipótesis de este trabajo.

La reacción de la crítica en la segunda mitad del siglo XX, con la compartimentación y blindaje de las disciplinas y la construcción de un discurso crítico y teórico teatral, fue en buena medida la de quitarle importancia al texto, restarle todo su valor estético y atender sólo a la puesta en escena. En buena parte las experiencias vanguardistas, con su menosprecio por el lenguaje verbal, fundamentaron de algún modo este posicionamiento teórico. El propio Pavis reflexiona sobre este cambio drástico de perspectiva (Pavis, 1996: 182):

Les études théâtrales, et notamment l'analyse du spectacle, s'intéressent à l'ensemble de la représentation, à tout ce qui entoure et excède le texte. Par contrecoup, le texte dramatique a été réduit à une sorte d'accessoire encombrant, laissé, non sans mépris, à la disposition des philologues. On est ainsi passé, en l'espace de 50 ans, d'un extrême à l'autre, de la philologie à la scénologie. (Pavis, 1996: 182)

Las palabras del crítico sobre la exclusión *total* de la palabra no dejan de ser un reproche a toda la profesión, a toda la academia teatral, cuyo cambio de perspectiva radical ha dejado en el camino lo que sin duda es una parte constituyente del fenómeno teatral: el texto. No se trata, en efecto, de volver a una visión “texto-centrista” (Pavis, 1996: 187), término con que el crítico ha reformulado en este libro posterior su concepto de “logo-centrista”. Ni se trata de reducir el teatro, como lo expresa Pavis, a la

extracción del zumo escénico a partir de la zanahoria textual; pero tampoco se trata de adoptar ciegamente una visión «esceno-centrista» que «nie tout lien de cause à effet entre le texte et la scène en accordant à la mise en scène le pouvoir de décider souverainement de ses choix esthétiques» (Pavis, 1996: 188).

Así, la puesta en escena no puede, ni debe, según Pavis, negar la existencia del texto teatral, donde las *elecciones estéticas* de las que habla son tomadas: de hecho, la conclusión del teórico es la de adoptar una posición intermedia, un compromiso entre ambas concepciones teatrales, entre ambas formas de abordar el estudio del teatro. La idea que propone, al final, es la de que «[i]l s'agit donc de penser séparément l'étude des textes écrits et celle des pratiques scéniques comportant des textes» (Pavis, 1996: 189). Esta solución bimembre sigue sin resolver la dialéctica que abrió el debate: texto y representación continúan tratándose separadamente, como se han venido tratando a lo largo de la historia (primando primero el estudio de uno, luego del otro); y tampoco se ofrece una explicación viable de su relación, ya que lo que se propone es una escisión radical que ni es efectiva ni elegante desde el punto de vista de la explicación, del estudio teatral, ni contribuye a la tan esperada definición de *teatro* como la interacción de sus dos planos.

Un concepto interesante es el de “teatralidad” que se maneja en el *Diccionario*. Definido como «aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral» (Pavis, 1998: 434), la teatralidad parece ser un concepto que potencialmente puede ayudarnos a resolver la dialéctica existente entre texto y representación. Pavis acude a las famosas palabras de Roland Barthes al respecto:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Pavis, 1998: 434) ¹

Encontramos, pues, una diferencia de planteamientos; mientras para Barthes la teatralidad es todo lo que le queda al teatro una vez que se elimina el texto, Pavis habla de la teatralidad tanto en el texto como en la puesta en escena. ¿Cuál es, pues, la visión que debe adoptarse en el estudio crítico del teatro? Resulta clave en este punto el concepto de *dramaturgia* que propone el autor. Al hacer un panorama de las distintas disciplinas englobadas bajo el epígrafe de *Estudios Teatrales*, Pavis la define así: «It studies both the ideological and formal structures of the work, the dialectical

¹ Original en R. Barthes (1964), pp. 41-42.

tension between stage form and its ideological content [...]» (Pavis, 1982: 27). Este concepto, que traza sus raíces hasta la *Wissenschaft der Logik* de Hegel, se refiere enteramente al nivel textual, pero su mirada va más allá, e intenta reconstruir la actualización, la puesta en escena y sus implicaciones a niveles más teóricos. En un trabajo más reciente, el autor señala cómo «el estudio de los textos sólo es posible si se toma en cuenta la práctica teatral en la que se puede hacer significar a esos textos» (Pavis, 2002: 10) y vuelve al término *dramaturgia*: «ese arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral» (Pavis, 2002: 9). Esta idea parte de la base de que en el texto hay ya una escenificación implícita, sin la que el texto (teatral) no se concibe.

Este concepto, que reformulamos con el nombre de *teatralidad implícita*, será la clave de nuestra propuesta. Aunque en estado latente a nivel textual, la teatralidad implícita es el germen de la teatralidad explícita que se despliega en el escenario y que es, según los críticos, lo que da al *teatro su especificidad*. El texto, pues, ha de ser tomado como *manual* de la puesta en escena y no como mero *material literario*. Éste es, en efecto, su origen: el texto teatral «surgía como una anotación escrita de la memoria de un espectáculo cuyo orden y desarrollo se mantenía durante generaciones gracias a esa anotación» generando unos materiales que «se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario» (Berenguer, 1992: 161-62). Nuestra concepción del texto como *manual* del espectáculo no sólo no se opone al espectáculo mismo, sino que se le hace necesario. Comienza a parecer claro que es la homología que gran parte de la crítica traza entre *texto y literatura* la causante de la fragmentación de los Estudios Teatrales.

El semiótico del teatro italiano Marco de Marinis muestra sus ideas sobre la relación que hay entre *texto y representación* en su obra *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Así introduce el concepto de *texto espectacular* (de Marinis, 1982: 10):

L'analisi testuale dello spettacolo abbandona dunque decisamente [...] la ricerca di una *lingua* o di un *linguaggio* teatrali, e passa invece alla 'costruzione' di un nuovo oggetto teorico, il 'testo spettacolare', che è il risultato della assunzione dell'oggetto materiale 'spettacolo teatrale' all'interno del paradigma della semiotica del testo, e funge da principio esplicativo (oltre che da modello analitico-descrittivo) nei confronti del funzionamento discursivo dei fenomeni teatrali concreti. (de Marinis, 1982:10)

Por *texto espectacular* no hay que entender, como *a priori* cabría pensar, *texto que encierra un espectáculo y que es por tanto susceptible de un doble análisis*. Bebiendo de la semiótica del texto, como tantos otros críticos estructuralistas del teatro, de Marinis elabora el concepto de *texto espectacular* como metáfora de la puesta en escena, que intenta explicar con las herramientas de la semiótica lingüística. Por tanto, en su concepción teatral, *texto* no equivale al *lógos* de que hablaba Patrice Pavis. Y no sólo

el texto teatral está, de este modo, del todo ausente de su pensamiento sino que, además, intenta deslegitimar su estudio. Al oponer puesta en escena *real* vs. puesta en escena *virtual* (de Marinis, 1982: 24), el teórico italiano se posiciona claramente por la primera como único objeto susceptible de análisis, como única opción viable para la semiótica que propone. De esta manera el autor trasciende el nivel de lo que tradicionalmente se conoce como texto, que él denomina *texto dramático*.

Sin negar una semiótica de este último elemento, crítica de Marinis la pretensión de equiparar o intercambiar su estudio por el del espectáculo, es decir, el del *texto espectacular*. Para justificarse, el italiano aduce de manera crítica las razones por las que el TD (texto dramático) ha sido tradicionalmente tomado como única realidad susceptible de análisis: el hecho de que sea la única huella “presente y persistente” del teatro; la fuerza del análisis literario de los años sesenta y setenta; y la mayor contundencia semiótica del lenguaje verbal, que ha sido considerado como depositario o *englobador* de los no verbales. No hay en su discurso ningún intento de superar estas razones y volver la vista al texto dramático, descartado inexorablemente de la epistemología teatral de de Marinis.

Por todas estas razones el autor propone una semiótica del espectáculo (*texto espectacular*) como única herramienta de análisis del teatro. Para ello critica la semiótica del TD y la puesta en escena virtual que éste encierra con el siguiente razonamiento: la eliminación del espectáculo como objeto de estudio implicaría, de manera necesaria, el privilegio del texto dramático; a su vez, este privilegio redundaría en un estudio más amplio del texto verbal sobre el no verbal. Se trata de una postura radical, de reacción a la tradición filológica más arriba expuesta por Pavis. De Marinis establece una fuerte dicotomía y sus argumentos deben ser matizados bajo una nueva luz en defensa de lo que él llama TD. Consideramos que el análisis del TD no puede, ni debe, invalidar el del espectáculo; de hecho, negarlo sería negar la naturaleza misma del teatro, que nace para ser representado. Pero al igual que no puede negarse un tipo de análisis, no debe negarse el otro, ya que más que enfrentados, estos deben aparecer en los Estudios Teatrales como complementos, como dos caras de una misma moneda, que pueden colaborar a la hora de producir un entendimiento más holístico del fenómeno teatral. Y, con respecto a la afirmación de que la semiótica del TD concede más privilegios al lenguaje verbal que al no verbal, debe objetarse que un análisis textual es posible también, y de hecho debe serlo, en un teatro como el de vanguardia, donde lo no verbal prima en numerosas ocasiones sobre lo verbal. El análisis del texto (*material* que recibe el director) y de su virtual puesta en escena debe abordar todos y cada uno de los elementos de la representación, siendo la palabra sólo uno más de ellos, incluso habida cuenta de la posibilidad de su ausencia.

En su desconfianza del TD, de Marinis argumenta: «Il TD [...] potrà al massimo

rivelarci [...] la(e) messa(e) in scena che esso prevede/prescrive [...] ma non potrà mai ‘contenere’, neppure virtualmente, le messe in scena *reali* effettive cui ha dato, dà o darà luogo» (de Marinis, 1982: 31). Aunque el TD pueda contener la puesta en escena prevista por el dramaturgo en el momento en que éste genera la obra (es decir, una puesta en escena virtual), el crítico desconfía de él, en el sentido de que no puede contener las puestas en escena *reales*. Aun a pesar de esta desconfianza, no se niega la viabilidad del análisis de la puesta en escena virtual del texto; simplemente se la presenta, de alguna manera, como no *suficientemente* legítima. La opción que escoge de Marinis tiene serias implicaciones a nivel teórico: se opta, frente a la teatralidad del autor, que es quien crea un espectáculo y lo codifica en el texto, por la puesta en escena particular que un director lleve a cabo de dicho texto, incluso cuando éste genere en su espectáculo unos lenguajes artísticos distintos a los previstos por el autor. La concepción del teatro se desplaza más hacia la órbita creadora del director de escena que hacia la del dramaturgo. Y todo ello en función de la concepción que se hace del *texto*.

Continuando su razonamiento, de Marinis indica cómo «[è] evidente, infatti, che il TD può essere considerato, almeno in linea di principio, da due diversi punti di vista: 1) come testo *per* lo spettacolo (copione); 2) come testo letterario, autonomamente fruibile e analizzabile» (de Marinis, 1982: 41). Así, de Marinis no cierra la puerta al análisis literario, que no teatral, del TD. Pero parece adscribir éste a la Literatura y alejarlo del ámbito *estrictamente* teatral. Quizá sea éste, una vez más, el error del crítico: el hecho de identificar *texto* con *literatura* y salir huyendo en la dirección contraria, para de alguna manera justificar desde su fundamento la reciente disciplina de los Estudios Teatrales, como independientes de los Literarios. Distanciándose del estudio semiótico del texto literario teatral, se posiciona junto al estudio semiótico del espectáculo, sin dejar ninguna opción intermedia: no sólo no contempla un estudio escénico virtual del texto, sino que prescinde completamente de él.

El semiótico polaco Tadeusz Kowzan lleva a cabo en su *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques* una clasificación de las artes que goza de una gran fama entre los teóricos de los géneros artísticos. Tras establecer una clasificación general de las artes en *artes del tiempo* (las que, como la música o la poesía, se desarrollan linealmente en el devenir temporal) y *artes del espacio* (las que, como la pintura o la escultura, se manifiestan de manera concreta a través del espacio que ocupan), Kowzan intenta clasificar las artes del espectáculo, dándose cuenta de que no pertenecen íntegramente a ninguno de los grupos propuestos (Kowzan, 1970: 17):

L'art du spectacle n'appartient à aucun des deux groupes mentionnés, il constitue, selon nos critères, un groupe particulier et distinct. Par analogie aux formules déjà exprimées, ce troisième groupe sera défini de façon suivante : l'art dont les produits sont communiqués dans l'espace et dans le temps, ce qui veut dire que, pour être communiqués, ils exigent nécessairement l'espace et le temps. (Kowzan, 1970: 17)

Es decir, las artes del espectáculo, de las que el teatro forma parte, plantean un estatus mixto, ya que necesitan tanto del tiempo como del espacio para su desarrollo; no sólo tienen lugar en un espacio concreto (véase un escenario), sino que además se desarrollan linealmente a lo largo del tiempo (el tiempo que dura la representación).

El problema de *literatura vs. espectáculo*, que da título al libro, se despliega más adelante en su ya manida versión de *literatura vs. teatro* (Kowzan, 1970: 51). Kowzan complica la casuística de esta eterna discusión con el problema de la literatura oral: ¿se trata ésta de literatura o de espectáculo? ¿Despliega toda su esencia una vez que se *representa* o la lectura en un pliego es *suficiente*? Podrían añadirse a la lista otros elementos, como los cantares de ciego o la lectura en grupo de la épica medieval. ¿Puede trazarse, de manera contundente, una frontera entre espectáculo/teatro y literatura? El propio Kowzan comenta los problemas de la crítica medieval para discernir si un texto era dramático o no. Así las cosas, quizá sea acertada la conclusión a que llega el teórico polaco: «C'est qui est commun (du moins à première vue) à l'art littéraire et à l'art du spectacle, c'est la littérature dramatique» (Kowzan, 1970: 51). Pero esta afirmación vuelve a ser problemática precisamente porque equipara el *texto teatral* con la *literatura dramática*. ¿Qué sucede, por ejemplo, con los textos del teatro de vanguardia que carecen de diálogos? ¿Son literatura dramática? ¿Han de considerarse las didascalias como texto literario? ¿Cuál es la definición de *literatura dramática*?

Aunque para la mayoría de los casos la categoría de *literatura dramática* sí sirva de explicación, en este punto las fronteras se vuelven borrosas y las generalizaciones se hacen difíciles. Aun así, Kowzan se aferra a este término y le asigna tres características fundamentales:

- La estructura dialógica;
- La estructura dramática (aristotélica);
- La eventual puesta en escena. (Kowzan, 1970: 55)

Muchas serían, sin embargo, las objeciones que se podrían hacer a estos puntos, sobre todo cuando se entra, como se apuntaba más arriba, en el resbaladizo terreno del teatro de vanguardia. Quizá, no obstante, la última característica, la de la eventual puesta en escena, sí pueda entenderse como la más universal: incluso en dramaturgias muy *literarias*, como la simbolista, donde la lectura se justifica como un fin en sí mismo, la eventualidad de la puesta en escena es un elemento que sigue estando

presente. Negarlo sería negar la naturaleza misma del hecho teatral, que nace para ser llevado a escena, aunque en algunas ocasiones este último paso no llegue a efectuarse.

Alcanzado este punto del razonamiento, se observa cómo para Kowzan el vínculo entre literatura y espectáculo es la *literatura dramática*, cuya eventual puesta en escena realiza el tránsito entre texto y representación. Esta conclusión contiene problemas, sobre todo el señalado más arriba: cómo la definición de *literatura dramática*, que si bien engloba el núcleo de los fenómenos prototípicos de *teatro*, deja fuera otros muchos elementos marginales, fundamentalmente a la hora de hablar de la vanguardia. Conjugan literatura y espectáculo se muestra así como una labor de difícil resolución (Kowzan, 1970: 58):

La littérature d'une part et le spectacle d'autre part constituant, sur le plan esthétique, deux domaines de l'art distincts, mais en corrélation manifeste. L'interdépendence de l'ouvrage dramatique et de la représentation théâtrale est un phénomène évident, mais non sans complications. (Kowzan, 1970: 58)

El autor establece entonces su clasificación de las artes, diferencia literatura y espectáculo y propone herramientas de análisis diferentes e independientes, generando un modelo, como los anteriores, falto de organicidad y tendente a la excesiva compartimentación. El recurso de hablar de dos realidades bien diferenciadas es, a fin de cuentas, una solución fácil que no ofrece respuestas a nivel teórico-estético y que deja la difícil cuestión de la idiosincrasia del teatro en el mismo sitio en que ha estado siempre. Y, como se ha venido apuntando repetidamente, es la falsa concepción teórica de que el *texto teatral* equivale a la *literatura dramática* la que conduce de manera irremediable a esta aporía.

Otras propuestas, como la de la semiótica del teatro Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*), hablan de cómo al texto dramático (T) se le añade T', es decir, la información que *rellena los huecos de T*, para producir P, la representación. En su empeño estructuralista de conseguir fórmulas *científicas*, la francesa genera la siguiente ecuación (Ubersfeld, 1996: 19):

$$T + T' = P$$

En su propuesta, T constituye el texto literario y T' engloba todos aquellos elementos no verbales que posibilitan la actualización, la puesta en escena real de la obra. T y P necesitarían, según su propuesta, procedimientos semióticos diferentes en su análisis, como son la sintaxis (que estudia T como cuerpo lingüístico) y la proxémica (que pretende ser una "sintaxis" de los cuerpos de los actores en el

escenario). La dicotomía, pues, permanece sin resolver.

Tras recorrer el panorama crítico más arriba esbozado es fácil darse cuenta de cómo la perspectiva filológica del estudio del teatro, con el texto como base, ha provocado una desbandada de los críticos, en su mayoría semióticos estructuralistas, hacia posiciones totalmente contrarias: el del espectáculo se convierte en el único análisis viable y el texto se rechaza sistemáticamente. La puesta en escena, según Ubersfeld, engloba el texto; ésta es la justificación ofrecida. Pero parece más acertada la opinión de que no es una relación exactamente jerárquica la que vincula los dos planos, textual y escénico. ¿Por qué no hablar, en su lugar, de una *homología*? De hecho, el texto pretende ser un eslabón entre la idea dramática del autor y el escenario; un espejo en que ambas realidades se reflejan. Nadie niega el carácter escénico del teatro; toda obra teatral nace con la intención de ser representada sobre las tablas. Y el texto se genera, antes o después de la representación, con la intención de ser memoria fiel de la misma, para poder volver a reproducirla.

Con esa función nace en la Edad Media, para *fijar* por escrito los espectáculos religiosos que, de otra manera, habrían corrido el riesgo de perder o modificar parte de sí mismos en el devenir de la historia. Las veleidades literarias de los autores comenzarían mucho más adelante y tampoco se trata de negarlas: teatros como el de Valle-Inclán o Lorca, que como obras teatrales nacen con vocación escénica, son bien merecedoras *per se* de la lectura y el disfrute literario. Pueden leerse como *literatura*; pero también pueden leerse como *teatro*, imaginando los lenguajes escénicos que en el texto el autor prevé para su obra. Estos conceptos, pues, no tienen por qué ser contradictorios. Nadie discute en este momento el carácter *literario* del teatro. Lo que se discute es su carácter *textual*; si bien la lectura es legítima, a veces es la única forma de acceder a la *teatralidad implícita* porque, desgraciadamente, no todas las obras escritas son llevadas a escena. ¿Debe negársele al lector la oportunidad de acceder al mundo teatral del autor a través del texto? ¿Es el texto una entidad tan *despreciable*?

Ubersfeld, unas líneas más arriba, abría, sin embargo, una nueva vía en su propuesta. Su modelo explicaba el *texto* como paso previo, como condición para la *representación*. Al añadirle *algo* (T'), el texto se despliega en escena y hace, volviendo a la terminología que empleábamos más arriba, que la puesta en escena *implícita* se haga *explícita*. Nuestra opinión es que el autor primero ha de codificar su idea por escrito, en un texto dramático (porque es teatral), que no necesariamente ha de tener veleidades literarias. El proceso de actualización, inverso al de codificación, es el que lleva a escena la teatralidad encerrada en dicho texto. Así, el texto se entiende como la herramienta que ayuda a producir una *homología* entre la idea escénica del dramaturgo y la puesta en escena. La figura del autor vuelve en este

modelo al primer plano y se considera que el director debe llevar a escena la teatralidad incardinada en el texto, es decir, la idea escénica del dramaturgo. El texto, pues, se entiende en el amplio marco de los Estudios Teatrales como el material que nos revela la visión escénica del autor, el espectáculo que concibió. Para ello se estudiarán en él el uso de la palabra, del tiempo y el espacio, de los sujetos escénicos, de los objetos y de todas las categorías que, una vez sobre las tablas, habrán de darle forma.

La opción que proponemos se sitúa en el intersticio que queda entre los discursos teóricos más arriba descritos: ¿y si el texto, que es el único elemento estable, no perecedero, a que el crítico tiene acceso la mayoría de las veces, se toma como objeto de estudio, como herramienta para trabajar, no desde una perspectiva filológica, sino escénica? El análisis del texto teatral es un eslabón intermedio entre su análisis *meramente* literario (literatura dramática) y el estudio de lo que sucede en el escenario (espectáculo). En ningún momento se entra ahora en la discusión *teatro vs. literatura*, ya que ni tan siquiera parece necesaria: el texto, más allá de tener que demostrar sus valores literarios, es la herramienta que vincula *idea y puesta en escena*, y encierra en sí la *teatralidad* del autor, la puesta en escena virtual e implícita, el lenguaje escénico previsto por el dramaturgo. No importa si el texto es previo o posterior a la puesta en escena; en cualquier caso pretende ser un manual de lo que debe hacerse de cara a la representación. El análisis de la representación apunta directamente a la figura del director de escena, mientras que el estudio literario se concentra en la capacidad estilística de la palabra del autor, en su genio literario. El estudio del texto teatral se centra en el dramaturgo como *hombre de teatro* y es precisamente por ello mismo por lo que creemos que debe ocupar un lugar central en el campo de los Estudios Teatrales.

En este punto conviene hacer una aclaración. El estudio del texto deberá ahondar en el uso de la luz, del color, del tiempo, de la utillería, etc.; pero también en el de la palabra. Si el empleo que el autor hace de la palabra es literario, el análisis deberá describir ese uso (valiéndose para ello de las herramientas del análisis literario); identificar por qué existe y trazar su relación con el resto de los elementos que integran el lenguaje escénico. Del mismo modo será relavante, y así lo hará constar el análisis del texto teatral, la ausencia de un lenguaje literario, las diferencias estilísticas que pueda haber entre réplicas y didascalias o la ausencia total de palabra. Hay una parte del texto que puede ser literaria y el análisis habrá de describirla y explicarla, valiéndose de las herramientas adecuadas (del mismo modo que requerirá herramientas de análisis más puramente *escénicas* al describir el empleo de la iluminación, por ejemplo). Pero ha de quedar muy claro que el análisis del texto *teatral* no es lo mismo que el análisis de un texto *literario*; el primero puede incluir al segundo, sólo como uno más de sus múltiples componentes.

Ya que la mayoría de los críticos que se han venido citando proceden de la

tradición semiótica estructuralista, que pretende apropiarse del discurso y los modelos lingüísticos para estudiar otros fenómenos culturales (el teatro en este caso), parece apropiado lanzar una propuesta en estos términos. La Fonología y la Fonética, basadas en la distinción *saussureana* de *langue* y *parole*, establecen dos campos de estudio diferenciados para los hechos de uno y otro plano. Ambas, no obstante, comparten una parte fundamental de su metodología: la descripción de los rasgos distintivos (*dental, bilabial, sordo, sonoro*, etc.). A un fonema /s/ le corresponden diferentes realizaciones en la cadena hablada: [s], [θ], [z], etc. ¿Por qué no proponer que el texto dramático, entendido como la virtualidad escénica que encierra y caracterizado por el lenguaje escénico previsto por el autor (¿compuesto de *rasgos distintivos*?), se materializa con diversas puestas en escena, que son actualizaciones de su teatralidad *implícita*? Al igual que /s/ nunca se puede materializar como [v], a una obra simbolista en su configuración no debería corresponderle una actualización con un lenguaje escénico cuyos rasgos no le sean propios, como sería el caso de una configuración épica. En esta dirección se manifiesta también Patrice Pavis:

[...] the possibilities of staging (the interpretations) are not unlimited, since the text imposes certain constraints on the director and viceversa. To read a dramatic text, one must have some idea of its theatricality, and the performance cannot make a total abstraction of what the text says. (Pavis, 1982: 18)

En este sentido, la *teatralidad* de la que habla el autor, imponiendo unos márgenes de actuación, impide que *cualquier* puesta en escena sea viable. Berenguer habla también de las reglas internas y la línea conceptual del espectáculo, insertándolas en el texto (“plano de la concepción”), mientras que la labor del director, ejecutor de la puesta en escena, es la de «vehicular el conjunto de elementos que aseguran la recepción del espectáculo ya concebido» (Pavis, 1992: 176). Es decir, la teatralidad virtual o *implícita*, que sólo le pertenece al texto (en cuanto que depositario de la idea del autor), debe desplegarse en el espectáculo de una forma determinada y dentro de unos límites que *ya* están marcados con anterioridad. El paralelismo de esta concepción de *teatralidad* (basada en el lenguaje escénico con que la obra está escrita) con la caracterización fonológica (sustentada en un haz de rasgos distintivos, al igual que el lenguaje escénico se sustenta en una serie de unidades de que se dará cuenta más adelante) parece, en términos estructuralistas, apropiada².

Todo este argumento nos sirve para llegar al siguiente punto: al igual que en

² Esta idea podría seguir ilustrándose con otros ejemplos tomados de la Lingüística: ¿por qué no hablar, como Kowzan, de un *signo* cuyo significado no cambia en el tránsito del texto (¿literario?) al espectáculo, cambiando sólo el significante? ¿O de estructura profunda (idea textualizada) y superficial (actualización), ya en términos más chomskianos?

Lingüística tanto la Fonología como la Fonética son disciplinas académicas y complementarias, ¿por qué no simultanear el estudio del texto y el de la puesta en escena para el fenómeno teatral? El teórico del teatro Kurt Spang parece intuir una compleja y orgánica naturaleza teórica viable para los Estudios Teatrales:

Una ciencia del teatro, una “dramatística” o “teatrología”, debe indagar por tanto el teatro como fenómeno plurimedial, como representación escénica de textos dramáticos o debe *por lo menos* conceptualizar y sistematizar las virtualidades representativas que encierra un texto dramático. (Spang, 1991: 25)

Las cursivas en *por lo menos* no son de Spang, sino que se han añadido para recalcar el hecho de que, aunque el crítico contemple las dos ideas, la que en nuestra argumentación está siendo defendida aparece una vez más, de alguna manera, como *menos* legítima. Nadie niega aquí el estudio de la puesta en escena; una vez más, hacerlo sería manifestarse contra el Teatro como disciplina académica. De lo que se trata es de que tampoco se niegue el estudio textual de la puesta en escena implícita para, yendo más allá, que ambas disciplinas se complementen y puedan proporcionar un conocimiento más holístico del fenómeno teatral.

En su *Estética*, el Hegel se manifiesta a favor de que la poesía sea recitada. ¿No es, acaso, ésa la naturaleza misma de la poesía? ¿No es en su lectura en voz alta donde los pies métricos, la rima y las demás estructuras poéticas se despliegan? Y sin embargo nadie dejaría de estudiar poesía por el mero hecho de que aparezca impresa en un libro, aunque su *poeticidad* no se haya desplegado en él completamente. En este sentido, el crítico debe *reconstruir* el estado ideal de la poesía, al igual que el crítico de teatro debe describir y explicar la *totalidad* del hecho teatral si su objeto de estudio es el texto. El estudio de la puesta en escena, con herramientas comunes, deberá complementarlo.

Hay partes, no obstante, que diferirán: si bien el estudio de la puesta en escena concreta podrá trabajar cuestiones de recepción, el estudio *textual* o la *dramaturgia*, por seguir el término ya citado de Pavis, deberá servir como base para posteriormente ahondar en cuestiones ideológicas, en la problemática del autor y la dialéctica que éste impone entre la forma y los contenidos que genera para, en última instancia, desentrañar cuáles son los motivos y las estrategias del *yo creador* (Berenguer: 2007). Sería deseable, pues, que el estudio textual fuera una de las primeras herramientas, si no la principal, a que el director acudiera antes de *actualizar* una obra. El crítico, que ha explicitado a través del texto y con una visión escénica cuáles son los lenguajes escénicos previstos por el autor, debería ser considerado más como una ayuda que como un obstáculo por parte del director. A través del trabajo *dramatúrgico* (por explotar el término *dramaturgia* de Pavis) del crítico, el director debe producir una puesta en escena

legítima, coherente con la teatralidad *implícita* en el texto. Actuar de otra manera sería como actualizar el fonema /s/ con el sonido [v].

La relación entre teatro, literatura y puesta en escena seguirá siendo, por largo tiempo, una cuestión irresoluble y controvertida. Como hemos visto, la equiparación en los modelos críticos de *literatura* y *texto* genera un error epistemológico de base que acaba causando un fuerte maniqueísmo de opciones que no ha permitido alcanzar un consenso sobre qué es el Teatro y cómo debemos estudiarlo. El modelo de *teatralidad implícita* y análisis textual defendido en las páginas previas, el del estudio del Teatro (y su naturaleza escénica) a través del texto, permite la reconstrucción de la efímera naturaleza escénica del teatro a través del material imperecedero que queda en el papel.

Como se decía más arriba, ¿no es la enunciación el estado deseable de la poesía? Y sin embargo nadie dudaría en leer o analizar los poemarios impresos. Un modelo similar sería deseable para el teatro: si bien su naturaleza *per-fecta* es la puesta en escena, el texto teatral es el elemento estable que nos queda para su análisis. Muchos autores tienen veleidades literarias. Muchos las tienen no sólo en las réplicas, sino también en las acotaciones. Muchos textos teatrales, pues, tienen valor literario. Otros no lo tienen, o al menos dicho valor es más cuestionable. El análisis textual se encargará de analizar si existe un valor literario más o menos desarrollado; éste será *sólo* un punto del análisis, que deberá tener en cuenta la concepción y uso del tiempo y el espacio, los objetos y los sujetos, la luz, etc. Pero este análisis tratará el texto como un *manual*, como una serie de indicaciones en que la puesta en escena está ya prevista. En que una parte, mayor o menor, tendrá un valor literario, mejor o peor.

Esta perspectiva se concentra, pues, en el «plano de la concepción» de la obra teatral y deja de lado el «plano de la realización» (Berenguer 1992: 176), es decir, la labor de la figura del director. Ésta es la tarea del análisis del texto dramático, que se entiende como una más de las facetas que engloban los Estudios Teatrales. La visión que desde esta propuesta se tiene de esta amplia disciplina académica incluye también el estudio de la labor del director; habrá de estudiarse, por ejemplo, si los directores han sido fieles a la idea que el autor depositó en su texto, si han generado puestas en escena legítimas y coherentes; o si, por el contrario, se han alejado del lenguaje escénico previsto, dando lugar a montajes donde el texto sirve más como excusa que como modelo. Pero los Estudios Teatrales han de ir más allá. Desde aquí se los entiende como una disciplina holística que ha de intentar aglutinar todas las perspectivas de estudio posibles del Teatro como manifestación cultural: su impacto en la sociedad, su recepción, su censura, su crítica, su historia e historiografía, su poética, etc. La conjunción de todos estos enfoques dará a los Estudios Teatrales el lugar que se merecen y que aún no han logrado conquistar.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1964), *Essais critiques*, París: Seuil.
- BERENGUER, Á. (1992), «El teatro y la comunicación teatral», *Teatro* 1, pp. 155-79.
- ____ (2007): «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro* 21, pp. 13-29.
- DE MARINIS, M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán: Bompiani.
- KOWZAN, T. (1970), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovia: Éditions Scientifiques de Pologne.
- PAVIS, P. (1996), *L'analyse des spectacles*, París: Nathan.
- ____ (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- ____ (2002), «Tesis para el análisis del texto dramático», *Gestos* 33, pp. 9-34.
- SPANG, K. (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA).
- UBERSFELD, A. (1996), *Lire le théâtre*, París: Berlin.