

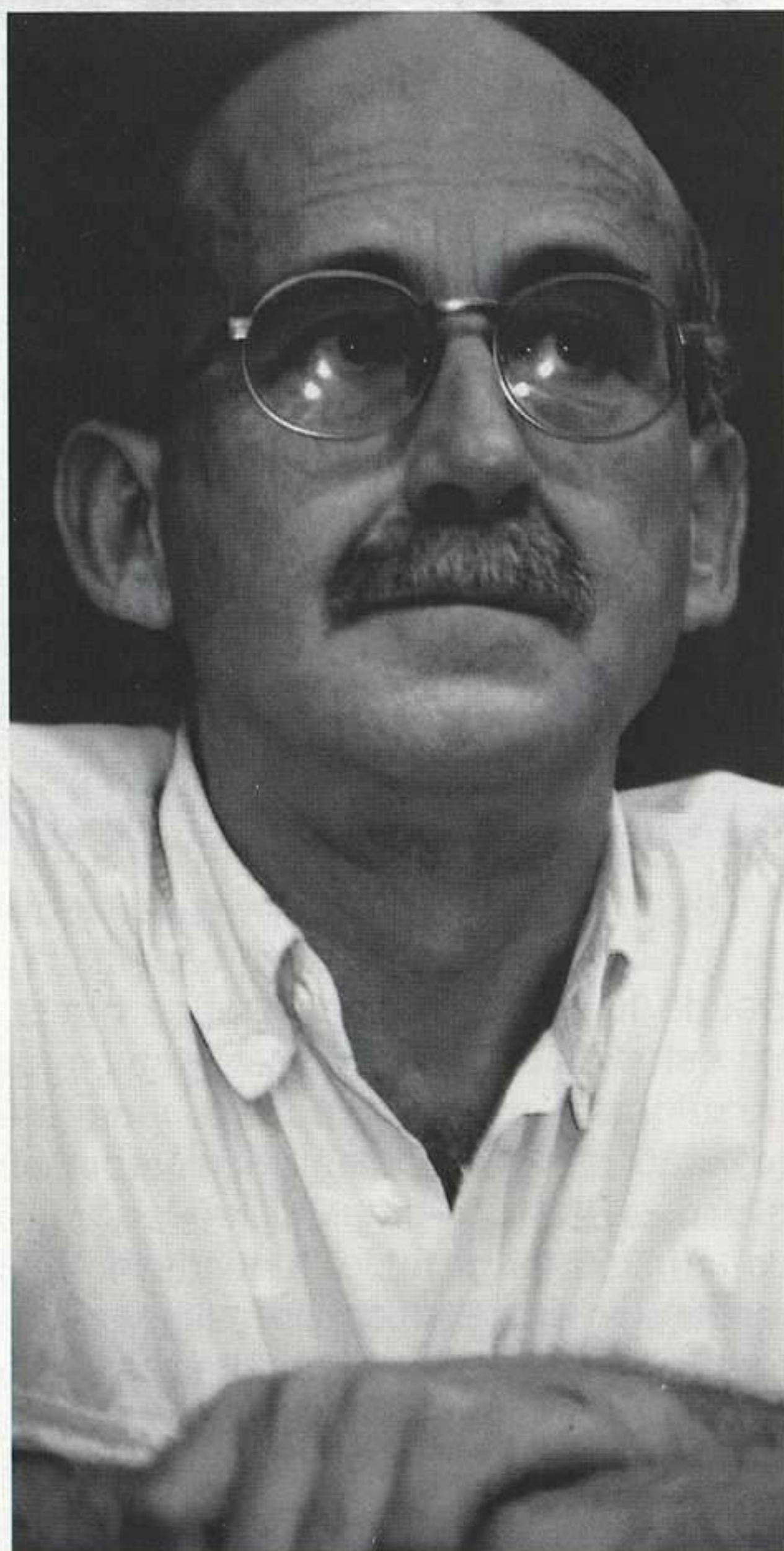
Por una dramaturgia de la recepción

por José Sanchis Sinisterra*

Yo me muevo en esa, a veces, incómoda frontera entre autoría y dirección escénica. Ello no me crea problemas de identidad, ni mucho menos, pero sí ocasionalmente tensiones internas en el trabajo creativo e investigador que, como todas las tensiones, suelen ser más fértiles que otra cosa. Pretendo compartir hoy con todos ustedes unos planteamientos que recaen fundamentalmente del lado de la dramaturgia, en tanto que escritura de textos. No obstante, por esa doble condición de la que acabo de hablar, no puedo concebir la dramaturgia sino como el diseño de una -o mil- virtuales puestas en escena. Por tanto, escribo desde la escena; y, cuando monto, dirijo desde la escritura.

La estética de la recepción

Los planteamientos que voy a exponer convocan conceptos y nociones en los que vengo trabajando desde hace unos ocho o diez años y que giran en torno a la estética de la recepción, una corriente de crítica literaria que surgió en Alemania, a finales de los años sesenta, conocida como la Escuela de Constanza. Esta escuela, que tiene a Jauss e Isser como principales maestros, se ha desarrollado fundamen-



(Foto: Rosa Briones).

talmente en el terreno de la crítica literaria aplicada a la narrativa y a la poesía, a la evolución de los géneros, a las relaciones entre la obra literaria y su público, etc. Pero yo creo que tiene

además una aplicación potencial muy práctica y útil en el terreno del teatro. Conozco, sin embargo, pocos intentos de aplicación de los conceptos propios de la estética de la recepción a la práctica teatral.

Hace unos años, una investigadora portuguesa me descubrió que yo hacía estética de la recepción... cuando ni siquiera había oído hablar de ese término. O sea, que me pasaba como al Monsieur Jourdan de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo. He de confesar, en efecto, que lo primero que me ha aportado la estética de la recepción es una clarificación de cosas que yo ya hacía intuitivamente. Y, probablemente, a lo largo de esta comunicación, ustedes terminarán por tener la misma impresión: todo esto -se dirán- ya lo sabíamos. Lo único que usted hace es darle nombre, clarificarlo. Sin embargo, creo que clarificarlo, darle una conceptualización y una terminología más objetiva, nos puede servir, aunque sólo sea para crear un vocabulario común. Em mi caso concreto, puedo asegurar -y aseguro- que me ha servido mucho en el terreno de la práctica. Aunque los planteamientos de la estética de la recepción son fuertemente teóricos -a veces, cuando leo obras de Jauss o de Isser, no soy capaz de asimilar más allá de un 5% o un 10%-, encuentro en ella una aplicación viable a nuestro trabajo creativo y también a nuestro trabajo didáctico.

* Transcripción de Alberto Fernández Torres a partir de la intervención oral del autor.



“Libración”, de Lluïsa Cunillé. Dirección: Xavier Albertí. (1994) (Foto: Pilar Aymerich).

Construir al lector, construir al espectador

Umberto Eco cuenta -creo recordar que en las *Apostillas a El Nombre de la Rosa*- que, a poco de enviar el manuscrito de la novela a su editor, éste le llamó entusiasmado, diciéndole que el texto era apasionante, fascinante, que podía tener una gran repercusión, convertirse incluso en «best seller»..., pero que era una lástima que las primeras cien páginas de la novela fueran tan difíciles de atravesar. En su opinión, la novela quedaría perfecta, y con una inmediata capacidad para proyectarse sobre grandes públicos, si el autor reducía esas 100 páginas a unas 50. Um-

berto Eco le contestó en seguida que no podía hacer tal cosa, porque necesitaba esas 100 páginas para construir a su lector modelo. En otras palabras, que quien no atravesara esas 100 páginas, quien no se dejara transformar en el lector modelo que Eco había diseñado para su novela a través de ese difícil laberinto, no valía la pena que siguiera leyendo, porque jamás sería el lector para el cual Eco había escrito su obra.

Conocer esta anécdota de Eco me consoló e, incluso, me dio confianza. Porque recuerdo que en los primeros montajes del Teatro Fronterizo, allá por finales de los setenta, había gente que me comentaba: «el espectáculo -*Ñaque*, *La noche de Molly Bloom*, *El*

gran teatro de Oklahoma, *El informe sobre ciegos*, el que fuera- está bien, es interesante..., pero los primeros diez o quince minutos se hacen un poco duros, un poco pesados, son un territorio difícil de atravesar». Y yo, sin conocer todavía la estética de la recepción, era consciente de que en esos 10 ó 15 minutos me interesaba desubicar al espectador, hacerle abandonar sus certidumbres, sus expectativas, sus prejuicios, sus suposiciones. Que quedara un poco inerte ante la poética que el espectáculo planteaba y se dejara así llevar a los territorios que me interesaba explorar. Por ello, cuando leí la anécdota de Eco, encontré un cierto paralelismo en esa especie de



"Retablo de comediantes", de Alfonso Zurro. Dirección: Pedro Casablanca. Jácara. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.



"Papel de Lija", de Javier Maqua. Dirección: Arturo Castro (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

búsqueda de un desconcierto inicial que diera lugar a una transformación del espectador.

Adelantando conceptos que voy a desarrollar después, creo que puede decirse que todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste fundamentalmente en transformar al espectador real -ese señor, señora o joven que, con un poco de suerte, entrará a ver el espectáculo- en el receptor implícito, en el espectador ideal que hemos diseñado en el trabajo de escritura y/o de puesta en escena. Lo voy a repetir a riesgo de parecer dogmático: todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste en la mutación del espectador real en el espectador ideal que hemos construido. Y ésta es una de las distinciones conceptuales que a mí me ha resultado más útil de la estética de la recepción: la distinción entre espectador real o empírico, y espectador ideal o receptor implícito.

Si me permiten una autocita, me gustaría leerles unas líneas de un artículo que publiqué en la revista *Pausa*, de la Sala Beckett. «El espectador empírico o espectador real es una entidad extratextual, de naturaleza social e histórica, asimilable a ese vago constituyente del sistema teatral denominado "el público", eterno espejismo cuya aprehensión persiguen más o menos encarnizadamente todos cuantos participan en los procesos de producción y creación del arte dramático. Pese a su papel determinante y hasta preponderante en tales procesos a lo largo de la historia del teatro, sólo en tiempos recientes ha sido objeto de investigaciones más o menos científicas, y ello recurriendo a métodos socioestadísticos que, en verdad, bien poco aportan a la comprensión de la compleja relación escena/sala, enclave en el que se fragua la vida del fenómeno teatral».

Espectador ideal, espectador real

La estética de la recepción considera al espectador empírico, lo mismo que al lector real, como una figura extratextual, un ser virtual e incluso hipotético, puesto que en el momento de la crea-

ción no se sabe siquiera si va a haber algún lector real para esa obra. En cambio, el receptor implícito o lector ideal o lector modelo es una figura intratextual, un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra. Podría incluso ser definido como personaje cómplice, imaginado por el autor al otro lado del proceso comunicativo que su texto pretende instaurar. Ocurre a menudo que confundimos ese público ideal -el que estamos construyendo en nuestra estructura de efectos, tanto en el texto como en el montaje del espectáculo- con el espectador real, que es un ente o una instancia de la cual de hecho no sabemos absolutamente nada, ni siquiera si existirá.

Esta distinción entre espectador ideal y espectador real la conocen y aplican perfectamente los fabricantes de «best sellers» o de comedias destinadas implacablemente al éxito. Saben que se puede dibujar de manera muy aproximada la identidad de ese hipotético lector a través de las cifras de venta de los últimos «best sellers», del tipo de libros que parecen reseñados en las páginas culturales de los principales diarios y revistas, de los índices de venta de las librerías...

Se puede diseñar así una especie de estado puntual del gusto, de las preferencias del público real, y entonces se encarga al autor -o éste lo hace por sí mismo- un texto cuyo lector ideal, cuyo receptor implícito, se parezca, mediante una especie de retrato robot, a ese lector real que consume masivamente en un determinado período los productos culturales. Y, de hecho, los autores de «best sellers» suelen acertar. Así, determinadas obras, tanto literarias como teatrales, encuentran una inmediata respuesta y obtienen una reacción positiva del público porque el receptor implícito, el espectador ideal a partir del cual han sido concebidas, encuentra una inmediata similitud con el público real. Otras obras, en cambio, no conectan y tienen que esperar años -a veces, décadas o siglos- hasta que ese lector o espectador ideal que configura el tejido dramático del texto encuentra en la realidad social al espectador real. Um-

berto Eco analiza estas relaciones en *Lector in fabula*, un libro en el que dedica bastante atención al concepto de lector modelo.

La lectura como creación

Recapitulando, diría que el problema que considero hoy central en la actividad dramática es construir meticulosamente en el texto a ese receptor implícito, intentar configurar lo que se llama una estructura de efectos que vaya transformando a un hipotético espectador empírico o real en alguien capaz de articularse con los procesos de significación y de emoción que en el texto se van diseñando. Porque -y éste es el segundo concepto que quiero introducir- la lectura de una obra literaria, igual que la recepción de un espectáculo teatral, es un proceso interactivo, en contra de lo que durante tantos años ha mantenido -o, por lo menos, dado por supuesto- la semiótica. Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala -o desde el texto hacia el lector-, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética.

Isser separa claramente texto (lo que hace el autor) y obra (lo que hace el lector). El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura, y éste es el cambio fundamental de paradigma que propone la estética de la recepción, donde se produce realmente la naturaleza estética. Otra distinción que establecen los teóricos de la estética de la recepción es entre lo artístico y lo estético: el autor produce un objeto artístico; y el lector, en esa interacción creativa, en esa cooperación con el texto, produce un fenómeno estético.

Sobre lo poco que sabemos del espectador

Como he dicho, el trabajo fundamental de la dramaturgia debiera consistir -consiste, desde luego, en mi caso y creo que, inconscientemente, en todos los que escribimos- en diseñar ese espectador ideal o receptor implícito, para que el hipotético espectador real acepte transformarse en ese diseño. Pero, entonces, ¿qué sabemos del espectador empírico, qué sabemos del espectador real? Porque, en efecto, hemos de conocer algo de ambos lados de esa interacción entre espectáculo y espectador, entre diseño artístico de la escritura y efecto estético receptivo de la lectura.

Pues bien, de ese espectador real sabemos muy poco. Pero lo poco que sabemos ha de ser tenido muy en cuenta. Sabemos, primero, que procede de lo real (sobre lo cual prefiero no definirme de momento, porque si empezamos a preguntarnos qué es lo real...) y que debe ingresar en ese tejido ficcional que constituye la obra artística.

Sabemos también que, siendo individuo, quiere participar de algún modo en lo colectivo. El teatro, en efecto, implica asistir a un lugar con otras gentes. Esto parece natural, pero no lo es en absoluto: la gente tiende a hacer cada vez menos ese gesto heroico de abandonar la privacidad del domicilio y sumergirse en la colectividad del público. Acudir al teatro, integrarse en un colectivo, es por lo tanto una decisión interesante a tener en cuenta: es ser individuo y querer participar y vivir una experiencia colectiva.

En tercer lugar, sabemos que el espectador real no es una página en blanco. Acude a la representación con una serie de expectativas creadas por unas informaciones que proceden de los medios de comunicación, de comentarios, de lecturas... Además, quizás sabe algo del autor, o conoce el trabajo del director, o conoce a los actores, o es afín a la programación de tal o cual local. En suma, viene al teatro con una serie de expectativas, no llega desarmado: tiene en su cabeza una «pre-representación», un «pre-espectáculo» más o menos vago e informe. Y quizá nosotros vamos a proponerle otra cosa.

Sabemos también un cuarto dato im-

portante. Ese espectador empírico va a entrar en una especie de juego, de diálogo, de interacción; va a entrar en el sistema efímero que desde el texto y/o desde el espectáculo hemos diseñado. Y es preciso que sea instruido sobre las reglas de ese juego. Necesita que le digamos cuáles son los códigos en los que va a producirse ese diálogo: normas, reglas, principios estéticos que pertenecen a lo que podríamos llamar el lenguaje teatral. Pero también requiere ser instruido acerca de cuál es el mundo del que hablamos. Qué tipo de realidad, qué segmento de la experiencia humana, qué fragmento de la historia o del mundo va a ver configurado según esos principios estéticos, según esas convenciones.

Y, por último, sabemos una quinta cosa, que puede parecer banal, pero que no lo es: ese espectador real puede desertar en cualquier momento y abandonar ese sistema efímero, ese diálogo que le proponemos. Y hay muchas formas de desertar: levantarse y marcharse, dormirse -que es una práctica muy habitual en los teatros y en los Congresos sobre teatro-, desconectar y decir «no, no juego, no me creo nada, la actriz es demasiado gorda, el lenguaje es retórico y falso...» Entonces, el espectador no coopera y se dedica a borrar y a hacer tachones en ese sutil tejido que hemos construido desde el texto y/o desde la puesta en escena. En suma, el espectador no es un carnero al que se pueda a meter en un determinado conducto para llevarle sin remedio hasta la inmolación final. Puede desertar.

Estos son factores que hay que tener en cuenta. Y cuanto más se es consciente de ellos, más se produce en el fenómeno/acto de la escritura un curioso balanceo: todos sabemos que uno de los requisitos importantes de la escritura dramática es atender a la lógica de las situaciones que vamos creando, escuchar a los personajes, dejarles que tengan libertad, que las situaciones discurren incluso por cauces que no habíamos previsto en el primer diseño de la escritura. Pero junto a esta conciencia de «escucha flotante» con respecto a la lógica interna de personajes y situaciones, se va desarrollando, a partir de la conciencia de la recepción, otra escucha, otra mirada: qué queremos que ocurra en la mente del receptor; qué

queremos en cada momento que el receptor esté pensando o sintiendo; cómo suministrarle información sin que sea evidente que le estamos suministrando información; cómo retener su interés por tal o cual acontecimiento que va a producirse; cómo mantener el suspense; cómo subir o rebajar la tensión... Todo esto lo hacemos, evidentemente, pero es conveniente reflexionar sobre el hecho de que no somos impunes, que ese espectador ideal o implícito que estamos construyendo es un ser probablemente delicado al que hay que diseñar con mucha meticulosidad, porque tiene que servir de matriz para la transformación del Sr. López, de doña María, de Jorgito... seres ignotos que tendrán que adaptarse al minucioso diseño que estamos haciendo.

Una estructura de efectos y sus planos

Ese receptor implícito se constituye a partir de lo que se conoce como una estructura de efectos. En el artículo de la revista *Pausa* que antes he citado, yo diferenciaba en esa estructura cinco planos de efectos. En primer lugar, un plano *referencial*, que tiene que ver con el reconocimiento del mundo por parte del futuro espectador. En segundo lugar, un plano *ficcional-generativo*, que tiene que ver con la acción dramática, con los personajes, con sus antecedentes, con las circunstancias en las que se desarrolla su acción. En tercer lugar, un plano *identificador*, factor fundamental, pues supone la organización de las hipotéticas adhesiones o rechazos que queremos que se produzcan a lo largo del proceso del acción (y aquí yo abriría un paréntesis para decir, sin renegar de mi herencia brechtiana, que Brecht simplificó de manera esquemática la noción de identificación; en mi opinión, se trata de una noción que requiere una profunda revisión a la que puede contribuir considerablemente la estética de la recepción).

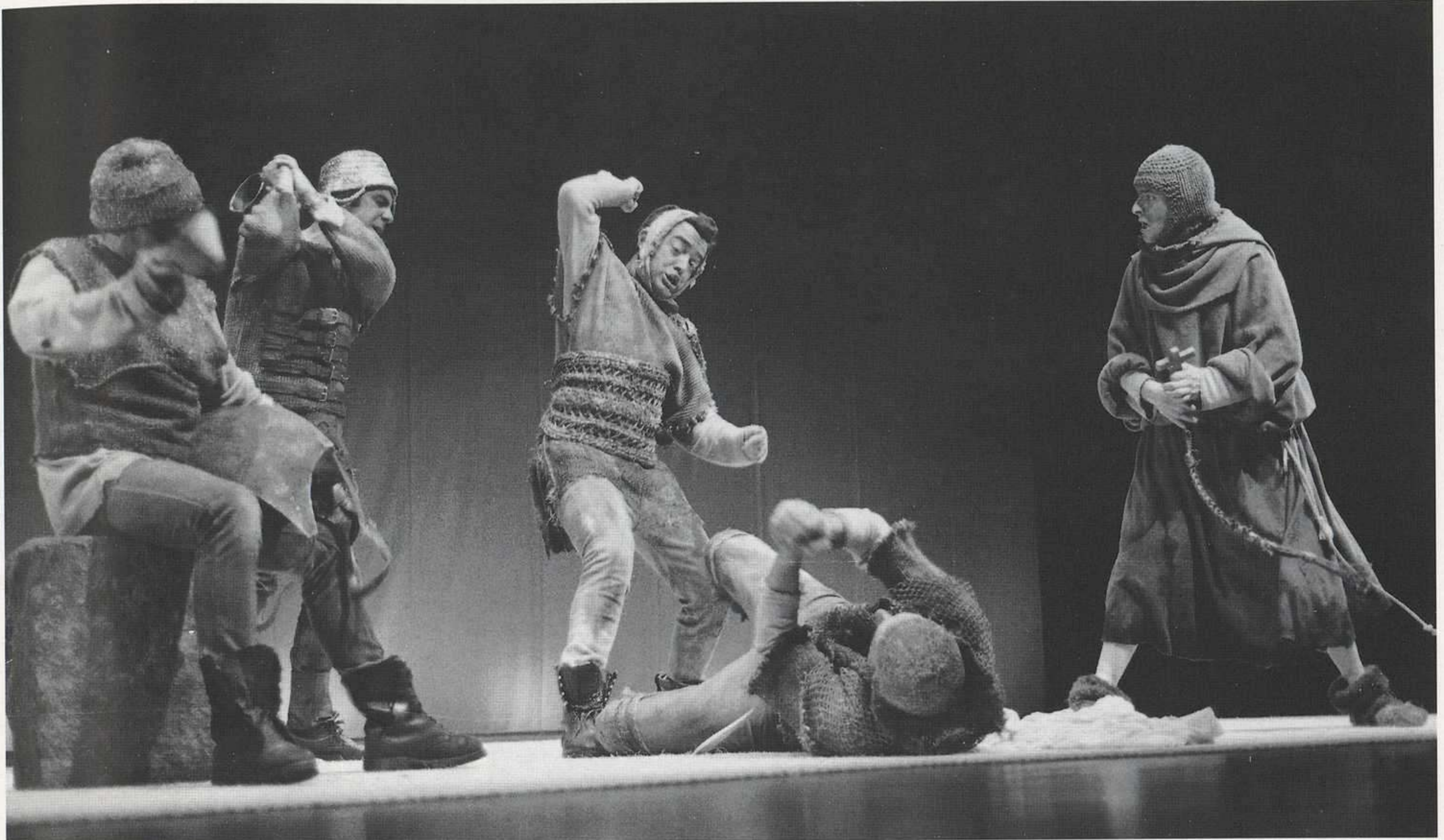
En cuarto lugar, un plano *sistémico*, que tendría que ver con el proceso de interacción, con lo que el espectador tiene que poner de sí mismo y aportar a las estructuras indeterminadas del texto para completar el sentido, para rellenar

los huecos. Esta noción de hueco es sumamente interesante, en la que medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor, lo que podría conectar quizá, aunque con otras implicaciones, con el concepto de «obra abierta» que ya Eco planteó en los años 60. Se ha podido afirmar que la lectura es un rellenado de huecos, una proyección de la experiencia, de la «enciclopedia» del receptor, sobre los esquemas abiertos del texto, que van siendo así completados. Por lo tanto, llevando la idea un poco más allá, podríamos afirmar que el acto de lectura es un acto de escritura, que leer es «escribir con» o «escribir sobre». De ahí que cada lectura sea distinta a las demás; que los textos no tengan un único sentido, ni siquiera para un mismo lector; que un mismo texto, leído con dos o cinco años de distancia, sea «otro texto», pues la experiencia lectora será completamente distinta, ya que la enciclopedia vital habrá variado y lo que el lector «escribirá» encima de esos espacios indeterminados será otra cosa.

Y en último lugar, distingo un plano *estético*, que tiene que ver con la noción de artísticidad y con la noción de gusto. Y con el hecho de que el receptor acepte esa naturaleza estética del producto que le estamos ofreciendo y diga: «sí, considero que es arte». Esto puede parecer una tontería, pero lo cierto es que toda la problemática del arte contemporáneo se basa justamente en el desafío de los artistas -especialmente, los artistas plásticos y los músicos- para lograr la aquiescencia del público sobre la naturaleza artística de un objeto que, desde un determinado horizonte de expectativas, no es considerado como arte. Esta aquiescencia sobre la artísticidad es un factor indispensable que todos nosotros hemos vivido y sufrido a través de experiencias más o menos arriesgadas que daban lugar entre los espectadores a rechazos del tipo: «eso no es teatro». Es decir, «no acepto la artísticidad dramática y/o escénica de este producto, le niego su razón de existir».

Revisar la estructura dramática

Creo que, desde estos plantea-



“Reinas de Piedra”, de Cándido Pazó. Dirección: Helder Costa. Ollolmotranvía. (1994).

mientos, se podría revisar el concepto de estructura dramática o la visión diacrónica de la construcción del texto dramático, prescindiendo así de las nociones de planteamiento, nudo y desenlace y sustituyéndolas por las fases de construcción del lector implícito. Podríamos cambiar simplemente el punto de vista y decir que la organización diacrónica del texto puede elaborarse considerando el proceso de la recepción y darnos cuenta de que habría en él una primera fase, esos fundamentales 10 o 15 minutos del inicio del espectáculo, a la que llamo fase de «despegue», puesto que se trata de conseguir que el espectador despegue de su realidad e ingrese en la ficcionalidad que le proponemos. Y hay en ella una serie de tareas dramáticas que realizar: el suministro de información sobre las convenciones que vamos a servir, el suministro de información sobre qué fragmento del mundo va a materializarse con mayor o menor figuratividad en ese microcosmos ficcional...

Asimismo, obtener la aquiescencia del receptor: «sí quiero, sí juego, si acepto la artísticidad, los códigos, las pautas...». Provocar su interés, que es una estrategia difícil, pues consiste en que el espectador mantenga abierta su capacidad receptiva, su voluntad de seguir recibiendo. Crearle nuevas expectativas que sustituyan a aquellas que traía de la calle.

A la segunda fase la llamo de «cooperación» y en ella se desarrollaría ese trabajo co-creativo en el que el espectador tiene que ir rellenando los huecos de la representación, fabricando hipótesis, estableciendo identificaciones, empujando la acción imaginariamente hacia donde él querría que se dirigiera, retendiéndola para que no se dirija hacia donde parece que inevitablemente se va a dirigir. Se produce ahí ese misterioso fenómeno de la participación del espectador, que realmente está no sólo recibiendo información y energía desde la sala, sino también enviando información y energía desde la sala.

Y habría una tercera fase, que llamo de «mutación», en donde se trataría de resolver las expectativas, preferiblemente de un modo perturbador, no dejando la mente del espectador quieta y tranquila, sino provocándole algún tipo de inquietud, de duda, de enigma... para que se lleve «deberes para casa». En esta última fase hay que cuidar el regreso de lo ficcional a lo real, la proyección del microcosmos ficcional sobre el cosmos real en el que se ha de reintegrar el espectador: esa prolongación de la experiencia creativa, esa huella que es importante pensar a la hora de cerrar el texto.

Termino aquí esta comunicación que he dedicado a un tema que me apasiona y me inquieta. Y me gustaría, para finalizar, recomendarles que se asomen a los planteamientos de la estética de la recepción. Creo que tienen para nosotros una utilidad muy concreta, no sólo desde el terreno de la escritura, sino también desde el terreno de la puesta en escena.