

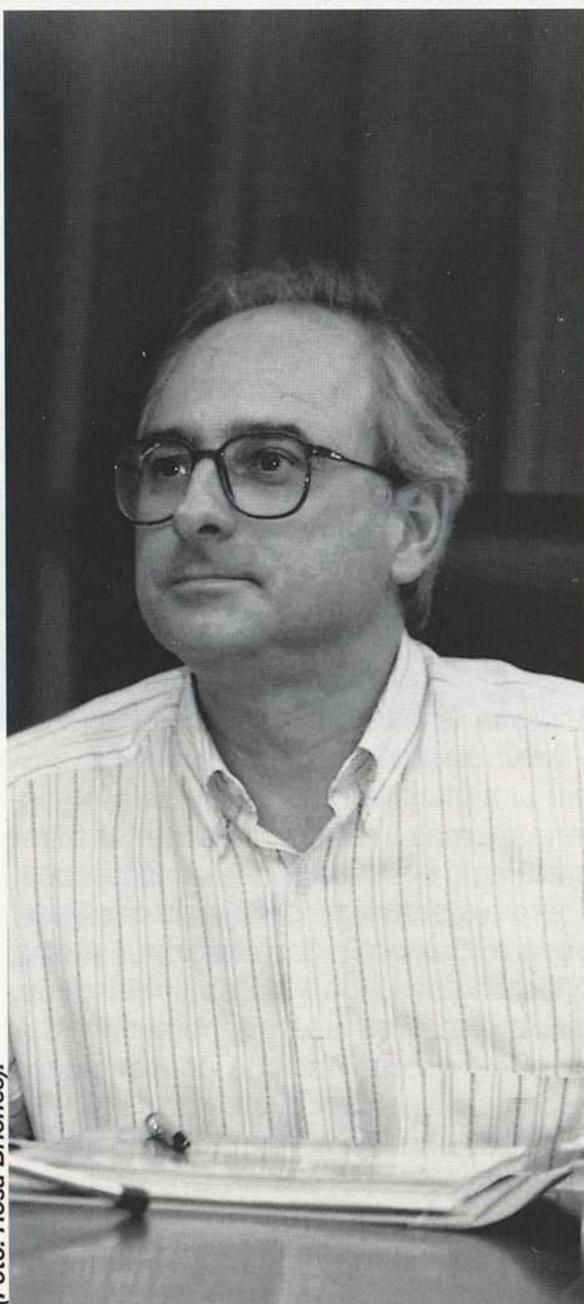
# Investigación literaria y puesta en escena

por Jorge Urrutia

Sabemos, y mucho más hablando de teatro, que los títulos son importantes. Entre otras cosas, permiten atraer o alejar espectadores (lectores, ahora que se publica esta intervención que fue oral). Crean los títulos una relación peculiar entre el texto que anuncian y el posible espectador. Una esperanza. Luego, tal vez, una frustración. Porque pueden decir más -y de hecho lo dicen-, mucho más de lo que su simple linealidad aparenta.

Tomemos uno al azar (sabemos que no es al azar, pero me voy a permitir la libertad retórica de afirmarlo). Por ejemplo *Ninette y un señor de Murcia*, que corresponde a una conocida comedia de Miguel Mihura. No es posible reducir ese título a un nombre femenino y a la expresión indeterminada de un individuo del género masculino, seguido de una adjetivación gentilicia. Por eso no sería equivalente al posible *Enriqueta y un señor de Londres*. Tampoco a *Ninette y un señor de Barcelona*.

Ninette es nombre inequívocamente francés y femenino. La apariencia de diminutivo que tiene para un hablante español permite connotar un significado pícaro, travieso, acrecentado por lo que de inquietantemente erótico ha tenido siempre lo francés y femenino en la cultura española. La relación Ninette-Mur-



(Foto: Rosa Briones)

cia parece ser casi contraria a la relación Enriqueta-Londres.

En cuanto a Barcelona, gozó de la fama de ser la ciudad más europea de España, lo que Murcia, con todas sus cualidades, nunca consiguiera. De hecho, en Cataluña se llegó a denominar «murciano» al trabajador inmigrante, fuere de donde fuere. La relación que se establece entre «Ninette» y «Murcia» no puede ser la misma, por lo tanto, que se estableciese entre «Ninette» y «Barcelona».

El título, como cualquier mensaje, resulta significativo en virtud de tres tipos de relaciones: léxicas, sintagmáticas y contextuales. Primera relación: la que corresponde a los significados de cada una de las palabras. Segunda: la que establece el significado de «Ninette» con el de «un señor de Murcia». Tercera: la que establece el título con los lectores en una circunstancia cultural precisa. Yendo al título que realmente debe preocuparnos, *Investigación literaria y puesta en escena*, las tres relaciones deben tenerse en cuenta.

También en ese título aparece la conjunción «y». Pudiera ésta tener tres valores: de adición (como en «gesto y palabra»), de sucesión (como en «loa y primera jornada») o de oposición (como en «escena y sala»). Ello arrastra tres

posibles interpretaciones de nuestro título.

Si atribuimos a la conjunción un valor aditivo, entenderemos que la investigación literaria va unida a la puesta en escena, pero sólo en la expresión, sin integración alguna. No quiere ello decir que el hecho de unirse no pueda enriquecer a ambas, sino que pueden darse de modo independiente. Es posible investigar textos literarios no dramáticos, pueden también investigarse textos dramáticos sin pensar en una puesta en escena y, por último, es factible llevar a cabo una puesta en escena sin preocuparse de hacer una investigación literaria previa.

Entiéndese, pues, que ambas, la investigación literaria y la puesta en escena, son independientes y no se necesitan. El texto literario sería un objeto dado, carente de historia, superficie plana sobre la que trabajar, aplicando los propios conocimientos y las técnicas que se posean. La justificación de este procedimiento de actuación está en teorías críticas como la de I. A. Richards, cuyo libro más famoso, *Lectura y crítica*, se publicó hace ya más de sesenta años (más de veinticinco en la traducción española)<sup>1</sup>. Para Richards, un texto significa en sí mismo, independientemente de su sentido histórico. El lector contemporáneo no necesita ningún aparato cultural no cotidiano para enfrentarse a él. Si el texto careciera de significación es que no ha salvado el paso del tiempo y, por ello, no tiene interés. Este planteamiento se ve apoyado por la práctica diaria de tantos lectores que se acercan a multitud de obras literarias de épocas y países distintos y gozan con la lectura, una lectura que no implica erudición especial alguna.

Hemos entendido nuestro título en virtud de la adición (IL + PE), pero es también posible pensar en la sucesión (IL > PE). Los textos dramáticos, como cualquier texto, como un título, según hemos visto, significan algo más que su propia linealidad. Para empezar, es preciso tener en cuenta que todo texto posee una doble temporalidad, la de la escritura y la que corresponde a la lectura. Los signos, pues, significan en dos tiempos. Y el significado de los términos (y de las relaciones, y de las situaciones) no permanece inalterable. Ber-

narda dice: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle». En 1936, cuando Lorca la leyó en público por vez primera, esos ocho años podían parecer una exageración, pero nunca moverían a risa, como suele suceder en el caso de muchos espectadores modernos. Para los españoles actuales, especialmente si son urbanos, el luto no tiene por qué ir unido a signos externos, sino que puede mantenerse tan sólo -y ya es normal- como aflicción interior.

Los vocablos, los hábitos, los gestos y signos de amistad, enemistad, amor, desprecio, burla, cambian con el tiempo, pueden verse sustituidos por otros. Pero también, ciertas acciones vienen condicionadas por espacios de representación, convenciones, necesidades sociales o económicas. Ahí se sitúa la labor más importante -también más desatendida- de la investigación literaria.

La puesta en escena exige la comprensión del texto. ¿Pero la comprensión en la temporalidad de la escritura o en la temporalidad de la lectura?

¿La comprensión en su época o la comprensión en nuestra época? Cualquier opción puede ser válida pero, para decidir, es preciso conocer las dos. Además, hay un sentido histórico adquirido, una historia de las comprensiones del texto que no puede tampoco obviarse: cómo a lo largo de las generaciones un texto ha sido entendido y hasta qué punto las interpretaciones anteriores condicionan la nuestra.

La investigación literaria es, por lo tanto, imprescindible para hacer una puesta en escena que parta de la comprensión del texto. Con ella se consigue escapar de sinsentidos, contradicciones y anacronismos. No es fácil proporcionar una plantilla de análisis, pero no estaría de más interrogarse sobre el sistema teatral y su función en cada época, sobre el porqué del género, la razón del espacio de ficción, las relaciones reales y las fingidas, los valores lingüísticos, etc..., etc... Ese análisis permitiría, por ejemplo, determinar qué convenciones son insustituibles y cuáles no. Así, por ejemplo, el parlamento inicial de la segunda jornada de *Las bizzarrías de Belisa* era necesario para que la actriz que interpretase el papel de Finea se cambiase de ropa tras el entremés que se-

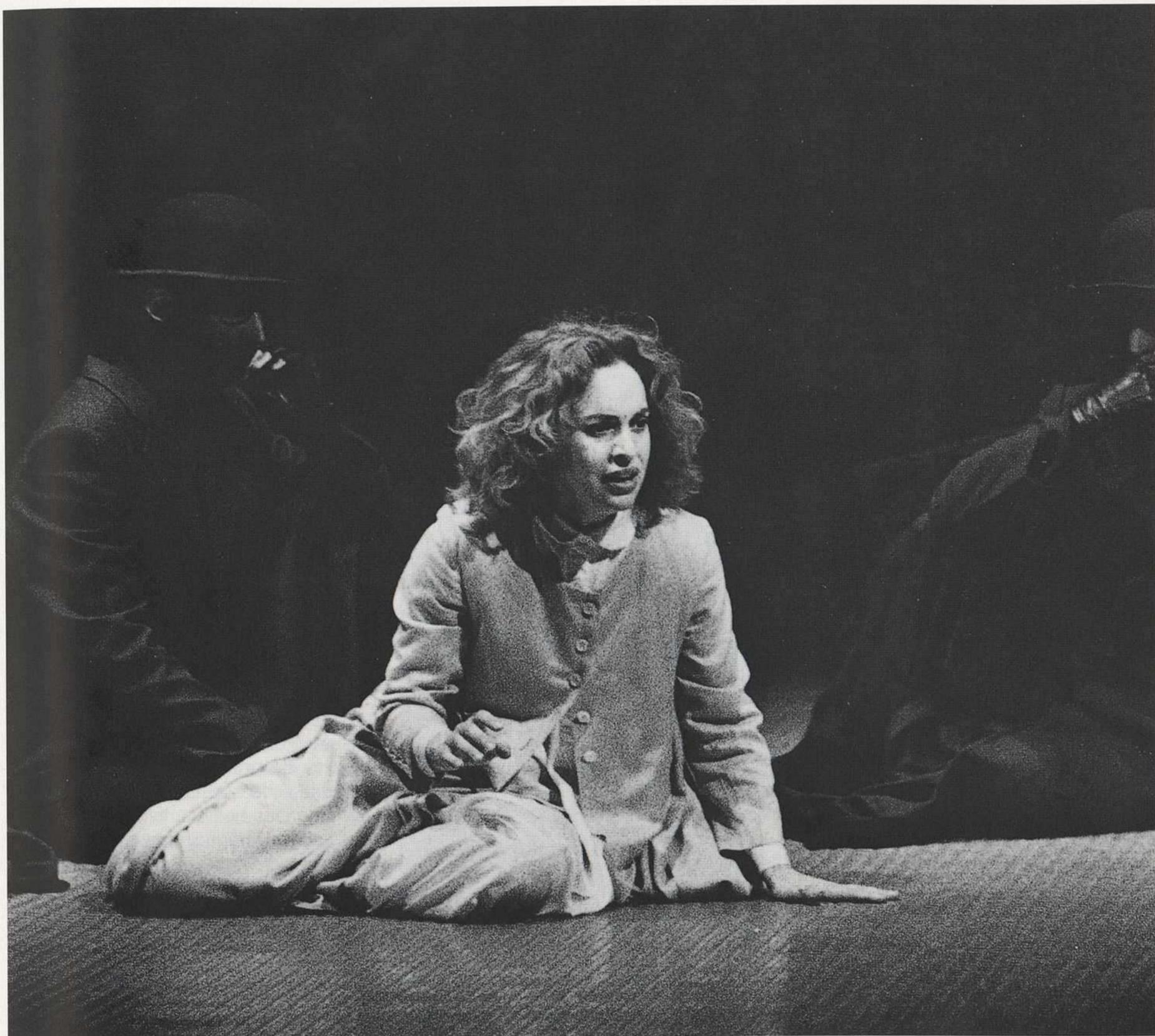
guía, sin solución de continuidad, a la jornada primera para que viniese inmediatamente después la segunda. De hecho, Finea no ha hecho sino taparse con un manto para ocultar la ropa anterior, pues comienza la escena segunda de esa jornada diciendo: «Sin quitarme el manto vengo/ por darte presto el recado». Una puesta en escena moderna podría prescindir del monólogo de Belisa, que ocupa toda la escena primera o llevarlo a otro momento.

Con la primera propuesta separábamos totalmente la investigación de la puesta en escena (IL + PE), como Richards defendía la penetración del texto literario con los conocimientos habituales de lector y, por ende, propios de la contemporaneidad de la lectura. En la fórmula IL > PE se supeditaba la puesta en escena a una investigación literaria previa. La oposición entre investigación literaria y puesta en escena (IL/PE) sería aquel modo de trabajar que prescindiera de la significación del texto, considerada de cualquier forma, para aplicar simplemente unas técnicas de puesta en escena, potenciando así los aspectos visuales exteriores. Pensemos, por ejemplo, en la puesta en escena habitual de nuestro teatro musical, que toma el texto como un pretexto y se centra sólo en la tradición de la música.

Calderón de la Barca se quejaba de cómo los escenógrafos (hoy diríamos los directores) italianos, en el palacio de los Austrias, no entendían o no querían entender nada de sus obras y sólo se preocupaban de la apariencia visual del espectáculo.

Posiblemente, en el enfrentamiento IL/PE habría que situar también la puesta en escena que a veces se denomina «ilustradora» del texto literario y que se entiende de máximo respeto a ese texto, cuando lo que hace es aplicar formas de puesta en escena estereotipadas a la superficie del texto literario.

Sin sobrevalorar necesariamente el llamado teatro de texto, a estas alturas de mi discurso podrá suponerse que defiendo la necesidad de la investigación literaria para una puesta en escena. Sean cuales sean la fecha de escritura y la lengua de un texto literario, la investigación literaria es imprescindible. Dicho de otra manera, el señor de Murcia sólo significa algo por estar junto a



"El médico de su honra", de Calderón de la Barca. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1994) (Foto: Ros Ribas).

Ninette. ¿Quién iría a ver una función titulada *Fuensanta y un señor de Murcia*? -si no estoy mal informado, la Virgen de la Fuensanta es la patrona de Murcia. Del mismo modo que un título como *La Montaña y un señor de Cáceres* sólo atraería si desconociéramos que un gran número de niñas cacereñas es bautizado en honor de la patrona de la ciudad, la Virgen de la Montaña. Pueden encontrarse los ejemplos que se quieran, salvo que nos hallemos

ante un astracán como los de Pedro Muñoz Seca que, precisamente, jugaría con la obviedad. Recuérdese *La frescura de la Fuente*, que trata de un señor, apellidado la Fuente y que resulta ser un fresco.

Sin un estudio literario puede hacerse una buena puesta en escena, dirá alguno. Ni la investigación es una aparente casquivana, como Ninette, ni la puesta en escena tiene por qué resultar tan aburrida como un señor de Murcia.

Es verdad que un director de escena puede hacer de su capa un sayo y montar lo que quiera y cómo quiera, pero eso no implica que su puesta en escena corresponda con el texto teóricamente representado, ni que tenga éticamente derecho a utilizar el título primitivo y adjudicárselo al dramaturgo originario. Y ello por mucho que se diga y defendamos que todo texto dramático es una propuesta para una escenificación. Ni una puesta en escena tiene

por qué ser una traición ni un director un desalmado. Ya Umberto Eco explicó en *Los límites de la interpretación* que la libertad del lector y del crítico - también del director de escena - no significa que cualquier cosa valga, que no importa lo que pueda hacerse con un texto. Cada texto marca, en virtud de la historia y de la semántica, un abanico de posibilidades de actuación semiótica.

Pero, por otro lado, debe tenerse en cuenta que «la literatura ha tomado siempre la iniciativa en la ruptura de las formas dramáticas». El autor de esta frase no fue un novelista, ni un poeta, ni un crítico literato. Fue un hombre de teatro y uno de los más importantes del teatro moderno. Meyerhold, que tam-

plo: «Cuando se dio *La gaviota* en el edificio del Ermitage del Teatro de Arte, la *maquinaria* no estaba todavía bien perfeccionada y la técnica no había alargado aún sus tentáculos a todos los rincones del teatro». Podríamos los españoles recordar cómo, en torno a 1624, los corrales de comedias empiezan a introducir maquinaria porque así se lo exigen unas comedias que han roto la triple división del teatro hasta el momento: el de aparato, en la Corte, el de magia sacramental, en la calle, y el teatro pobre, en el corral.

¿Hasta qué punto puede prescindirse de lo escrito? Ignoro lo que el futuro pueda depararnos. Para la cultura, lo importante no fue tanto el invento de la fotografía o del registro de imágenes en

propio de la cultura preletrada, y «tecnología prosaica» propia de la cultura letrada o alfabetada. La primera, al carecer de libros, necesita fijar los conocimientos sobre fórmulas nemotécnicas y lo que no puede expresarse en lenguaje métrico no puede pensarlo. La segunda pierde la memoria, como denunciaba Platón en el *Fedro*, porque escribe las normas y basta con leerlas para comprobar su cumplimiento. Ambas, cada una en su ámbito, limitan el contenido de lo comunicable.

Nuestras puestas en escena están siempre controladas por el régimen de lo escrito. Son, pues, escritura. Y si la piedra quiere permanecer en piedra y el tigre en tigre, que decía Borges, pretender una puesta en escena preletrada o postletrada resulta una pura entelequia. Podemos, eso sí, ser conscientes de que otra sintaxis, otro modo de relación pudiera apuntarse -tal vez esté apuntando ya- de la mano de ciertos realizadores visuales y cuya aproximación está haciéndose para el espectáculo teatral a través de las llamadas «performances», pero poco más.

Meyerhold cita a Shopenhauer cuando dice que «las obras de poesía, de escultura y de las demás artes, contienen tesoros de profunda sabiduría porque expresan toda la naturaleza de las cosas, mientras que el artista no hace más que aclarar y traducir su pensamiento en un lenguaje simple y comprensible. Pero toda persona que lee o que contempla una obra de arte debe contribuir también, con sus propios medios, al descubrimiento de esta sabiduría».

Ahí está el espacio de la puesta en escena: el que permite descubrir la sabiduría, el tesoro escondido. Pero la búsqueda de un tesoro exige investigación, reflexión y esfuerzo. Sólo la investigación, la reflexión y el esfuerzo volcados sobre un texto, escrito formalmente o no, permiten que surja el brillo del tesoro de la puesta en escena.

1 A. Richards: *Lectura y crítica*; Barcelona: Seix Barral, 1967 (edición original en Londres, 1929). También, del mismo: *Fundamentos de crítica literaria*; Buenos Aires: Huemul, 1976.

2 Meyerhold: *Textos teóricos* (edición de Juan Antonio Hormigón); Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pág. 157.



Primera sesión del VI Congreso ADE: de izquierda a derecha: Santiago Sueiras, Angel Alonso, Fernando Urdiales, J. A. Hormigón y Jorge Urrutia. (Foto: Rosa Briones).

bién escribe: «He leído en alguna parte que *la escena crea la literatura*. No es así. Si la escena influye sobre la literatura es más bien retrasando un poco su desarrollo, creando una pléyade de escritos alineados bajo una cierta orientación predominante. El *teatro nuevo surge de la literatura*. La literatura ha tomado siempre la iniciativa en la ruptura de las formas dramáticas. [...] La literatura sugiere el teatro y no son únicamente los dramaturgos [en el sentido de *escritores dramáticos*] los que lo sugieren, proporcionando ejemplos de la nueva forma (que requiere una nueva técnica), sino también los críticos, rechazando viejas formas»<sup>2</sup>.

Más adelante, Meyerhold, que explica el surgimiento de lo que nosotros llamaríamos el *teatro simbolista* y que él llama *de la convención*, pone un ejem-

plificado, como el desarrollo de la televisión y la digitalización de la imagen. Probablemente la historia asistirá a una revolución en la conformación del entorno cultural. Ninguno de nosotros la verá. Si no llegamos a conocer cómo fue una cultura analfabeta, preletrada, menos podemos saber en qué pudiera consistir otra cultura, no ya sin libros, sino totalmente «imaginada», permítaseme la palabra con el peculiar significado que es fácil comprender.

Hoy por hoy y por muchísimos años tenemos que centrarnos en las dos tecnologías para la conservación de la comunicación conocidas por el hombre que estudia Eric A. Havelock en un libro fundamental que, afortunadamente, está ya traducido al español: *Prefacio a Platón*. Él las denomina «tecnología poética», basada en el aparato auditivo,