

¿Quién le da significación al discurso teatral? Reflexiones sobre la recepción teatral

Por José Luis Ramos Escobar

Revista Teatro CELCIT Núm. 28

<http://www.celcit.org.ar/sec/publicaciones.php>

La recepción de un texto teatral tiene ciertos ecos de una antigua leyenda oriental sufí, en la que se cuenta la búsqueda infortunada que realiza el amante por encontrar a su amada. Luego de travesías accidentadas y extravíos desmesurados el amante llega hasta la casa del amor, como denominó el dramaturgo español Alejandro Casona a esta leyenda, y tembloroso toca a la puerta. ¿Quién es?, pregunta desde el interior la amada. Gozoso el amante proclama: Soy yo. La amada responde inapelable: No puedes entrar. Confundido y pesaroso, el amante se hunde en la sima de su perplejidad. ¿Por qué no es aceptado si ha venido con toda la autenticidad de su ser, si el impulso de su búsqueda nacía de lo más recóndito de su yo? El amante se alejó mohíno y se fue al desierto a meditar, no se sabe si por cuarenta días o por cinco siglos de ausencia. Al cabo del tiempo sin tiempo regresó contrito y llamó tímidamente a la puerta de la casa del amor. ¿Quién llama?, preguntó la amada. El amante anhelante del encuentro ardiente responde: Soy tú misma. Entonces puedes entrar, sentencia la amada y las puertas de la casa del amor se abrieron.

Arguyen los comentaristas, con Casona a la cabeza, que esta leyenda resume la esencia del encuentro amoroso. Para que exista el amor, el amante debe transformarse en la amada, parafraseando a San Juan de la Cruz, en una renuncia a su ser. Si mantiene su yo, es decir aquello que lo define y lo caracteriza, nunca será aceptado. Interesante metáfora del encuentro entre seres que nos sirve para presentar las diversas concepciones de la recepción teatral y su relación con el texto que la origina. Muchos críticos, con los estructuralistas a la cabeza, plantean que el Yo que enuncia el doble discurso teatral de autor y personajes es el que define la significación del discurso. Al respecto dice Leonardo Azparren Jiménez: "El discurso teatral es un acto social de habla que comunica y produce sentido en/con un conflicto imaginario dado a ver." (1) Soy yo, parece decir el discurso teatral ante los espectadores, y para recibirme debes entender lo que me define. El propio Azparren postula un sistema que denomina como ACDT: es decir, análisis crítico del discurso teatral. Cita, por ejemplo, a Bajtín, para afirmar que el discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y que no existe fuera de esa forma. (2) Por eso, algunos críticos pretenden aplicar al teatro modelos de análisis utilizados con poemas y narraciones, como hizo la Nueva Crítica o semióticos como Anne Ubersfeld. (3) La propia María del Carmen Bobes Naves, tan cuidadosa en sus análisis semiológicos teatrales, propone como ejemplo de los procesos de

interpretación un poema de Antonio Machado. (4) ¿Existe la misma relación del público lector con un poema que la del espectador con una representación? ¿Cuán mediatizada está la recepción del discurso teatral por la presencia grupal de los espectadores? ¿Es el discurso teatral autónomo, de forma tal que su significación emana de las estructuras que lo forman y no depende de otros elementos extra textuales para adquirir su significación más plena? ¿Puede el discurso teatral concebirse como un yo totalizante que impone al tú espectador-receptor su interpretación? Y claro, ¿qué sucede cuando el tú espectador-receptor no permite la definición autoritaria de la relación con el yo/discurso teatral?

Los que se acercan al teatro desde la sociología han planteado con corrección la dificultad que encara el que postule que la recepción determina la significación del discurso teatral. Se llegó al punto de sugerir con ironía que la única manera de establecer cómo el público interpreta una representación sería colocando sensores en todos los espectadores para que una computadora central registrase todos los cambios de temperatura, presión arterial y movimiento ocular para determinar las reacciones individuales y luego calcular una posible reacción grupal al montaje de una obra. Los seguidores del teatro popular a menudo seguían la propuesta de Augusto Boal de realizar un foro de discusión al terminar cada función para analizar si lo que los teatristas habían querido transmitir con la representación había sido percibido por los espectadores. Claro que esta opción se dirige hacia una concepción de la recepción más cerebral y analítica que emotiva. Todavía recuerdo la reacción del siempre presente director uruguayo Omar Grasso al terminar la representación de la obra "Paso de dos" de Eduardo Pavlovsky en el Festival de Cádiz. Omar fue hacia Pavlovsky y cuando intentó verbalizar el impacto que la obra había tenido en él, se echó a llorar. ¿A cuáles siglas podemos reducir esa recepción? ¿No sería mejor concebirla como el tú misma del amante, Omar en Pavlovsky transformado mediante mecanismos que se resisten a los esquemas de análisis estructurales?

El conocido teórico mexicano, Edgar Ceballos escribió un interesante libro sobre dramaturgia titulado "Principios de construcción dramática". En él prescribe fórmulas para dramaturgos principiantes, muy útiles por cierto para conocer cómo se estructuran los conflictos y se la da gradación a la tensión dramática, pero sin entrar en cómo el dramaturgo concibe su relación con el público y de qué manera su escritura repercutirá en los espectadores. Si tomamos estos principios, que algunos llaman con sorna carpintería teatral, y los programamos en una computadora junto con los mejores ejemplos de obras de todos los tiempos para que el ordenador cibernético produzca una obra, sin duda obtendremos una pieza con sólida arquitectura teatral pero deshabitada de toda presencia humana. El dramaturgo mexicano Vicente Leñero postula que toda obra que se saca de su contexto nacional, pierde más del sesenta por ciento de su significación. Y no se refiere sólo a que el contexto provea un

conocimiento lexicográfico y situacional que le permita al espectador comprender el significado de la representación, sino que, según él, se pierden las claves que el dramaturgo ha cifrado para su público y se reduce la posibilidad de repercusión en los espectadores de otras latitudes. ¿Significa esto que ninguna obra puede comprenderse cabalmente fuera de su contexto nacional o regional? Veamos.

Decía Platón en "Fedro" que el amor no está en el objeto amado sino en el que ama. Parafraseándolo, diríamos que el significado y repercusión de la obra está no sólo en la obra misma sino también en el que la recibe e interpreta. Como sabemos, sin público no hay obra. Claro que un texto puede publicarse antes de la representación, como hacía Ibsen, pero será un texto dramático-literario y no teatral. El público como grupo resulta imprescindible y eso es materia conocida para los que hacemos teatro pues entre un ensayo general y una función hay años luz de diferencia. Y recalco la dimensión grupal del público porque la repercusión de la obra no se limita al individuo sino que abarca al conglomerado reunido en la sala y responde a múltiples mecanismos culturales, sociales y psicológicos. Sólo un demente como el rey Ludwig de Bavaria podía exigir representaciones sólo para él. El pobre tiene que haberse aburrido en su soberbia real.

La recepción registra en gran medida la significación de la obra. Recuérdese que aunque Aristóteles estableció en "La Poética" un modelo ideal de tragedia (la parte de la comedia como sabemos se perdió), partiendo de lo que denominó como elementos y partes constitutivas de la obra, señaló como finalidad de la obra la catarsis, es decir el efecto que la interpretación de la obra producía en el público.⁽⁵⁾ Si la finalidad establece el motivo de la obra, la recepción determina dicha finalidad. Además, "La Poética" es un tratado que recoge el resultado del análisis de tragedias ya escenificadas, por lo que la catarsis no era un efecto prescrito por Aristóteles sino un concepto que creó para explicar el efecto que las obras producían. Es decir, no se estableció un modelo de tragedia con una finalidad definida por lo que el público ateniense esperaba, sino que Aristóteles recoge en su tratado el resultado de la recepción que dicho público tuvo de las tragedias. A partir de "La Poética", se codifica la catarsis como una convención del género trágico y se asume como parte constitutiva de la estructura de la obra, pero como la recepción no puede ser prescrita ni controlada totalmente, la reacción catártica del público ante el destino del héroe trágico funcionó más en la teoría abstracta que en la concreción de la práctica teatral, y no siempre para bien. Recuerdo que el comentario de una reseña crítica sobre el montaje de una de mis obras en Puerto Rico comenzaba por decir: El autor no cumple con los postulados aristotélicos. Por suerte, pensé para mí.

Si aceptamos que la recepción es esencial para establecer la significación de una obra, ¿cómo explicar que una obra sobreviva en el tiempo y en el espacio, cuando el público receptor varía en cuanto

a lugar y fecha? ¿Puede, por ejemplo, el público contemporáneo tener reacciones similares ante un drama de Shakespeare que el público isabelino? Sabemos que los gustos de cada época determinaron la forma en que se montaron las obras de Shakespeare. Durante el neoclasicismo se menospreció al dramaturgo inglés y cuando se escenificaban sus obras, se les eliminaban "los excesos y desmesuras". El Romanticismo devolvió y disfrutó de tales excesos y desmesuras. Hoy día, he presenciado montajes como "King Lear", que comenzaron a casa llena y terminaron con unos pocos espectadores. ¿Caducó la obra, dejó de apelar al público y se inscribió en la arqueología teatral o fracasó el montaje en hacer significativa la obra para un público cuyas coordenadas de interpretación están regidas ahora por los vídeos-clips de MTV? Recientemente pude ver en Buenos Aires una versión de "La Orestíada" que en una hora representaba el dilema de una juventud mutilada y distorsionada por una madre-patria despótica y asesina. Al terminar la representación me pregunté si para que una tragedia como la trilogía de Esquilo adquiriera significación para un público como el porteño había que adaptarla a situaciones contemporáneas y representarla dentro de una estética tremendista basada en agresiones auditivas y visuales.

La recepción de una obra está delimitada por la capacidad de resonancia que tengan los espectadores para el discurso teatral. Obviamente el discurso teatral se estructura con miras a producir determinados efectos emocionales, intelectuales y hasta intuitivos. Sin embargo, dichos efectos no están en la obra sino en el público espectador y varían según aumente la heterogeneidad de mismo. Habrá mayor respuesta grupal mientras mayor trasfondo pasivo haya en los espectadores para aprehender el discurso teatral. Esto es similar al dominio pasivo del español que tienen los grupos más cultos de los hispanohablantes de diversos países que les permite comprender el voseo porteño, el choteo cubano o las jergas de los grupos marginales sin que los dominen activamente. Es ese trasfondo pasivo lo que permite que una obra que se mantiene en su contexto original tenga significación para un público de otras latitudes o de otras épocas. Para el dramaturgo, el director y los actores será definitorio apelar a esa capacidad de resonancia colectiva para que la obra repercuta en públicos diversos. Para lograr esto, por ejemplo, Shakespeare utilizó las reflexiones de los personajes, que buscan eco en las preocupaciones de cualquier espectador. Recuérdese, por ejemplo, la famosa reflexión de Macbeth: "Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury and signifying nothing." Por eso Ben Jonson dijo sobre Shakespeare: "No es únicamente para hoy, sino para todos los tiempos." (6)

El montaje puede asimismo apelar a esa capacidad de resonancia cuando, sin alterar el texto, busca traducir imágenes que tenga mayor capacidad de repercusión que las originales. Pienso en el montaje de "Esperando a Godot" que hizo el Trinity Square en Providence, Rhode

Island en Estados Unidos. El inmovilismo del final de la pieza cuando Vladimir le pregunta a Estragón: "¿Nos vamos?", éste contesta: "Sí, nos vamos.", y no se mueven, es traducido a una poderosa imagen contemporánea cuando luego de las palabras de Estragón, ambos corren y se suben a un auto destartado que no tiene ruedas. Para el público globalizado de la nueva centuria, esa imagen tiene mayor resonancia que la simple inmovilidad.

Resulta obvio que no se puede negar que el análisis del texto dramático y de la representación, el llamado texto espectacular que resume las propuestas del autor, el director y los actores, son muy útiles para establecer la estructuración del discurso teatral, pero no puede limitarse la significación del mismo a tal estructuración sino que debemos vincularlo a la recepción del público para completar su repercusión. Muchos dramaturgos vamos a ver nuestras obras más de una vez, no para volver a ver el montaje sino para mirar con detenimiento al público para saber cómo reacciona ante nuestras propuestas. Recuerdo que cuando se estrenó mi obra "Indocumentados el otro merengue" estuve esperando con frustración que el público se condoliera del final del protagonista, pero cada noche la reacción era de estupor y desconcierto. Para la última función invité a un amigo que estaba de paso por San Juan. Estuve mirando a los espectadores con clara conciencia de que había fracasado, cuando giré hacia mi amigo para confesarle mi insatisfacción y encontré en su rostro esa mirada de conmiseración que había esperado con ansias durante tantas noches en vela. De pronto alguien había sentido como suyo el destino del personaje, alguien contestó tú misma, como en la leyenda sufí, y las puertas de la significación se abrieron de par en par. La recepción teatral implica una capacidad de comunión que desafía los esquemas de análisis y traza con registro variado y plurivalente la repercusión de las obras. Mientras mayor comunión se logre, mayor significación tendrá la obra y más trascenderá en el tiempo y en el espacio. Esto sin pretender obviar que la obra puede ser también una provocación, un desafío o un enfrentamiento con la concepción del público, en cuyo caso el Yo discurso teatral seguirá llamando a las puertas de los espectadores, quienes pueden mantenerla cerrada para rechazar las pretensiones del yo. Pero claro, eso es material de otro ensayo..

Notas

1. Leonardo Azparrez Jiménez, "Esbozo de una teoría del análisis crítico," Gestos, año 20, núm. 39, abril 2005, p.18.
2. Leonardo Azparren Jiménez, p. 16.
3. Anne Ubersfeld, Semiótica teatral, (Murcia:Cátedra, 1998), p. 184.
4. María del Carmen Bobes, Semiología de la obra dramática, (Madrid:Arco/Libros, 1997), p. 224
5. Aunque María del Carmen Bobes reconoce este hecho en su Introducción a la Teoría del Teatro (Madrid: Arco/Libros, 1997, p. 9) reduce el efecto catártico a lo que la cultura griega pedía al drama y no como parte fundamental de la recepción del discurso teatral.
6. Citado en Heffner, Selden y Sellman, Técnica teatral moderna (Buenos Aires: Eudeba, 1968) p. 30.