

I ● DOS MANERAS DE LEER EL TEATRO

La lectura de una obra de teatro se distingue en varios aspectos de la lectura de una novela o de un poema.

Según la tradición, la lectura de las novelas y poemas se percibe como una lectura *independiente* y *autosuficiente*. Se considera *completa*, a pesar de que el lector "ingenuo" no sea capaz de descubrir en el texto leído los aspectos que los críticos literarios ya identifican durante su primer contacto con la novela o el poema. En el extremo opuesto, se practica la lectura de una obra de teatro que se define como *incompleta*, *insuficiente* y *subordinada*. Aunque, aguzada notablemente por la experiencia de un lector bien informado, la lectura de un texto dramático, así como la lectura de un guión cinematográfico, de las instrucciones de uso de un aparato o de una receta culinaria¹, son lecturas *previas* que anteceden el encuentro esencial con el espectáculo o la película, la utilización adecuada del aparato, o la degustación experimentada del plato.

Diremos que la lectura de las novelas y de los poemas es, principalmente, una *lectura literaria*, que presupone la idea de experimento mental, de encuentro imaginario con el yo secreto de un autor, de juego existencial. Asentada desde hace tiempo en la cultura occidental, dicha lectura no requiere un agente especializado –exceptuando las competencias parciales elementales ligadas a la utilización del lenguaje, al reconocimiento de las letras o a la interiorización, aunque imprecisa, del por qué de las lecturas, de lo que podríamos denominar la institución de la lectura en general. Afirmaremos, por el contrario, que la lectura de los textos dramáticos, de las instrucciones, de las recetas culinarias, etc., es, principalmente, una *lectura operativa* que posibilita o insta una nueva forma de actividad, al constituir su aprendizaje previo indispensable.

Ello no significa que no se pueda practicar la lectura operativa de una novela, incluso de un poema, o que no se pueda intentar una lectura literaria de un texto dramático, de un guión cinematográfico, de las instrucciones de un aparato o de una receta culinaria. Todos aquellos que se proponen parodiar o plagiar un texto, dramatizar una novela, traducir un poema, etc., practican una lectura operativa en estado bruto. En un primer momento, centran sus esfuerzos en descubrir, a partir de los textos respectivos, las "recetas", gramáticas o economías subyacentes que han presidido su realización². Posteriormente, modifican las reglas así inferidas, con el fin de producir la parodia, el pastiche, la dramatización, la traducción, la transposición, etc., de los textos finales. Se puede leer operativamente un poema con el objetivo de prepararlo para su recitación-espectáculo o su instrumentación.

Sin embargo, generalmente, la vía sacra del contacto con la novela o el poema la constituye la lectura literaria. Dicha lectura es eminentemente *reflexiva*. Leídos de un tirón o releídos más o menos sistemáticamente (durante una segunda lectura crítica que elige e insiste; durante las lecturas múltiples en las que se re-interroga rítmicamente un libro de cabecera, etc.), la novela y el poema predisponen a los lectores a una *lectura de sí mismos* instrumentada por la travesía más o menos aguzada estéticamente de las convenciones de significación y de los espacios mentales que la textualidad novelesca o lírica dibuja y desdibuja sin cesar. Precisamente, Proust lo percibió y así lo formuló en su obra *En busca del tiempo perdido*.

En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una suerte de instrumento óptico que ofrece al lector con el fin de permitirle discernir lo que, sin ese libro, quizá no hubiera podido ver dentro de sí mismo. El reconocimiento dentro de sí mismo, por el lector, de lo que dice el libro, es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, por lo menos en cierta medida, la diferencia entre los dos textos pudiendo ser atribuida frecuentemente no al autor sino al lector.

(Proust, 1954, III, p. 911)

Esta lectura reflexiva, iniciática está profundamente enraizada en nuestras culturas. Podría estar vinculada a, y de hecho, ser aclarada por la hipótesis del origen extático de la poesía lírica y de la literatura épica, que

Mircea Eliade ha formulado en varias ocasiones en sus trabajos dedicados a la historia de las religiones:

Las aventuras del chamán en el otro mundo, las pruebas a las que se somete en sus descensos extáticos al infierno y en sus ascensiones celestes, recuerdan las aventuras de los personajes de los cuentos populares y de los héroes de la literatura épica. Es muy probable que un gran número de "sujetos" o de motivos épicos, al igual que muchos personajes, imágenes y clichés de la literatura épica, sean, en última instancia, de origen extático, en el sentido que han sido tomados de los relatos de chamanes que narran sus viajes y aventuras en los mundos sobrehumanos.

(Eliade, 1968, p. 396)

Si la literatura habla del éxtasis, la lectura literaria puede concebirse como un contagio superlativo que rehace, en el aquí y ahora del yo que lee, la euforia pre-extática que atraviesa y cristaliza las textualidades líricas o épicas. Por tanto, se podría atribuir a la lectura literaria lo que Mircea Eliade –cuyo pensamiento siempre ha estado dominado por el tema de la creatividad– afirma acerca de la libertad espiritual perfecta de la creación literaria:

Es probable (...) que la euforia pre-extática haya constituido una de las fuentes del lirismo universal. Cuando prepara su trance, el chamán toca el tambor, llama a sus espíritus auxiliares, habla un "lenguaje secreto" o el "lenguaje de los animales", imitando el grito de los animales y sobre todo el canto de los pájaros. Acaba por obtener un "estado paranormal" que activa la creación lingüística y los ritmos de la poesía lírica. Actualmente todavía, la creación poética sigue siendo un acto de libertad espiritual perfecta. La poesía rehace y dilata el lenguaje; todo lenguaje poético comienza por ser un lenguaje secreto, es decir la creación de un universo personal, de un mundo perfectamente cerrado. El acto poético más puro se esfuerza en recrear el lenguaje a partir de una experiencia interior que, similar en ello al éxtasis o a la inspiración religiosa de los "primitivos", revela el fondo mismo de las cosas. Gracias a las creaciones lingüísticas de este tipo, posibilitadas por la "inspiración" pre-extática, los "lenguajes secretos" de los místicos y los lenguajes alegóricos tradicionales quedaron cristalizados posteriormente.

(Idem, p. 396-397)

La conexión sugerida por Mircea Eliade entre el éxtasis del chamán y el lirismo universal, recuerda el sentido fuerte, cruelmente ritual e iniciático, que Antonin Artaud confería a la interacción actores-espectadores. Tomando como punto de partida a Artaud, pero sin seguirle sobre este punto, diremos que el teatro, así como el poema o la literatura épica, se presta a una lectura literaria reflexiva y autosuficiente, iniciática y solitaria. La vía sacra del contacto con el texto dramático sigue siendo el espectáculo, del mismo modo que la vía sacra del contacto con la receta culinaria es la degustación del plato que ha posibilitado.

Dicho de otra manera, en la cultura occidental contemporánea, la lectura literaria de los poemas y de las novelas representa el caso banal, no-marcado³, mientras que su lectura operativa corresponde al caso marcado, extraordinario. Asimismo, la lectura operativa de las obras de teatro, de los guiones de cine, de las recetas culinarias, etc., representa el caso normal, no marcado con respecto al caso marcado e inusual que constituyen las lecturas literarias⁴ de dichos textos.

No obstante, es preciso destacar que a diferencia de los guiones cinematográficos, de las instrucciones de uso o de las recetas de cocina, los textos dramáticos se han convertido –en la mayoría de los casos– en un objeto de consumo literario asentado en la conciencia semiológica de los lectores actuales. Hoy todavía resulta poco habitual leer vodeviles, farsas, obras de bulevard. En cambio se ha adquirido la sólida costumbre de leer las tragedias clásicas, el teatro de Shakespeare, Goethe, Claudel, Montherlant, Camus, Ionesco, Beckett, Duras o Genet. Desde este punto de vista, y a diferencia de la película, se puede afirmar que la oposición entre una lectura marcada (literaria) y una lectura no marcada (operativa) del teatro está neutralizándose –o casi–. Lo que la mantiene y la alimenta es, sobre todo, o exclusivamente, la oposición

aún existente entre los tipos de agentes semiológicos que practican los dos tipos de lectura mencionados. Ya que, a diferencia de la lectura literaria –abierta a cualquiera– la lectura operativa requiere agentes altamente especializados –actores, escenógrafos, directores de escena, sastres, etc., o, al menos, agentes dispuestos a adquirir una habilidad puntual y determinada (y, por tanto, a la especialización).

La lectura operativa permite a los actores, escenógrafos, directores de escena, jefes de cocina, etc., que la practican, superar rápidamente una *fase de aprendizaje* orientada hacia e indispensable para la realización del espectáculo (de la película, del plato, etc.). Dicho aprendizaje perfecciona la formación previa, completándola. La lectura operativa se efectúa en la *inminencia* de la realización, antes de una efectuación. Se procede a la lectura de la receta culinaria o de las instrucciones de uso solamente si se pretende emprender *in situ* las actividades que ambos textos posibilitan.

La experiencia iniciática que acompaña la lectura literaria podría, a su vez, ser concebida como un aprendizaje. Sin embargo, éste es impreciso y opcional, ya que la experiencia iniciática se define con respecto al conjunto de la vida del lector y no sólo en función de su competencia semiológica. Aunque se considere que el aprendizaje propiciado por la lectura literaria consista, parcialmente, en un proceso de apertura interpretativa, nunca está vinculado a la inminencia de una interpretación venidera, y se inserta, sin más, en la serie de aperturas y de cierres actanciales que modulan, a pesar suyo, la biografía del lector.

Entre los actores, directores de escena, etc., por un lado, y los lectores de obras, por otro, existe una tercera categoría: los espectadores, que no practican la lectura operativa de la obra. En cambio, sí practican, cuando leen el programa del espectáculo –la síntesis de su contenido– una *lectura operativa derivada* que les permite comprender y evaluar tanto el trabajo del autor (representado en el programa por el resumen de la obra) como los esfuerzos del director de escena (quien, habitualmente, cuestiona el sentido y el alcance de la obra en las páginas del programa de mano). Los espectadores practican de manera aleatoria la lectura literaria de los textos dramáticos o de los guiones cinematográficos. Quizá lean o quizá no una obra de teatro antes de acudir al espectáculo basado en ella. Pero lo que casi nunca hacen es leer el guión de una película antes de ir a verla –salvo si se trata del guión de una película literaria, pues en tal caso, la lectura del guión, es independiente de la producción o de la recepción de la película⁵.

Las instrucciones de uso o la receta culinaria son, al igual que la obra de teatro o el guión cinematográfico, textos operativos que definen papeles *activos*. Sin embargo, los espectadores se distinguen de aquéllos que manejan un aparato o preparan un plato por el mero hecho de que desempeñan un papel eminentemente pasivo⁶ con respecto al espectáculo teatral o a la película. Desde el punto de vista de la recepción del espectáculo, la obra o *guión teatral*, no resulta tan indispensable para el espectador como lo son las instrucciones para el que acciona un aparato por vez primera.

De lo dicho hasta el momento cabe destacar que el texto dramático se presta, por excelencia, a *dos lecturas* diferentes. La primera, literaria, equivale a un juego interpretativo, a un experimento mental que el lector "pasivo" efectúa en solitario, frente al texto. Esta lectura no siempre depende de un espectáculo propiamente dicho. De hecho, son escasos los espectadores que van a leer una obra de teatro antes de acudir a su representación, del mismo modo que no hay –o casi– espectadores que lean el guión de una película antes de ir al cine. A pesar de que la lectura literaria de la obra desemboque en un espectáculo mental denominado por Banu (1987) como el teatro de la memoria, éste último no va a influir en el espectáculo "de carne y hueso". Como mucho, va a modular la recepción del espectador que ha tenido la suerte de establecer, simultáneamente, un contacto imaginario (de lectura) y un contacto real (de participación en el espectáculo) con el texto dramático.

La segunda lectura, operativa, consiste en un trabajo interpretativo elaborado por una *colectividad lectora* "activa" compuesta del director de escena y de la compañía, con el fin de transformar el texto dramático en espectáculo. Desde este punto de vista, el texto del autor dramático es un guión teatral, el equivalente de las partituras para conciertos o de las recetas culinarias. Es, dicho de modo más sencillo, la receta de un espectáculo (las instrucciones de uso de una obra teatral constituidas por el texto de la puesta en escena)⁷