

El concepto de autoría en el teatro contemporáneo: raíces histórico-teatrales e implicaciones estéticas

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

0. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone sistematizar un conjunto de reflexiones acerca del concepto de autoría teatral, a fin de arrojar alguna luz sobre la relativa variedad de las acepciones que ofrece hoy aquel término y bajo las que subyacen, con frecuencia, concepciones integrales de la propia naturaleza del teatro y de los distintos elementos que intervienen en la creación y comunicación del hecho teatral.

Para abordar su objeto, este estudio se sitúa de lleno en el ámbito de las teorías teatrales, esto es, de las grandes formulaciones que han producido sistematizaciones conceptuales acerca del teatro, con frecuencia estrechamente relacionadas con las manifestaciones escénicas adscritas a la estética que dichas formulaciones describen. De este modo, al reflexionar aquí sobre la naturaleza y funciones del autor, incorporamos necesariamente las encomendadas, de manera consecuente, a otros elementos conformadores del hecho teatral especialmente próximos al concepto de autoría, tales como la textualización (o comunicación inmediata de la obra en potencia) y la dirección escénica (en cuanto comunicación materializada de la obra en acto).

Al mismo tiempo, esta exposición adopta un enfoque plenamente inserto en la historia del teatro, en tanto que el intento de clarificar los sentidos actuales del término autor (y de otros que comparten su campo semántico) se lleva a cabo a través de la indagación en las dos líneas estéticas que consideramos situadas en la génesis inmediata de la diversidad que caracteriza hoy a dicha parcela semántica. En efecto, pensamos que las dos teorías teatrales que, de una manera complementaria, generan el inicio del teatro contemporáneo en los decenios finales del siglo XIX explican, también para el propósito de nuestro trabajo, la pervivencia de una doble línea que, aun en nuestros días, articula el conjunto de concepciones y términos referidos a la autoría teatral.

En consecuencia, nuestra primera y general perspectiva es la que atiende a examinar, a fin de iluminar las raíces intrínsecamente teatrales de nuestro objeto, las respectivas formulaciones estéticas proporcionadas por Naturalismo y Simbolismo, líneas que, en consecuencia, van a constituir la doble perspectiva parcial que va a articular nuestra exposición.

1. LA PERSPECTIVA DEL NATURALISMO

1.1. El autor como *dramaturgo*

La imagen del Teatro de Arte de Moscú permanece ligada, en la memoria colectiva que compone la historia del teatro contemporáneo, tanto como al icono de la gaviota chéjoviana, a la instantánea, tan entrañable como reproducida, en la que toda la compañía, sentada en torno a Chéjov, escucha con devota atención la lectura de un nuevo drama, realizada por el propio autor.¹ La escena allí fotografiada bien podría corresponder a la que transcriben las siguientes líneas, que debemos al propio Stanislavski:

Por último, llegó el mismo Chéjov trayéndolo consigo, y se señaló el día para la lectura en presencia del mismo autor. Se colocó en el *foyer* una gran mesa cubierta con un tapete y todos se ubicaron en derredor, con Chéjov y el *régisseur* en el medio. Se hallaban presentes toda la *troupe*, los empleados administrativos, y varios de los operarios y de los sastres teatrales. En el ánimo de todos se advertía expectativa y solemnidad.²

En esta escena (y, por extensión, también en la que inmortalizó la foto aludida), lo que, leído reverencialmente por el genial autor ruso, suscita la atención enfervorecida de todo el elenco de Stanislavski y Dánchenko es, sin duda, el texto de la pieza. Dicho texto, el de una de las obras mayores de Chéjov, ostenta una naturaleza y características que, por haber llegado con nitidez hasta nosotros, podemos hoy apreciar con claridad meridiana.

Así, el objeto de la lectura en voz alta realizada por el propio autor es el texto de la obra, esto es, la codificación íntegra (o, al menos, suficiente para ser comunicada plenamente) de la idea teatral completa creada por el dramaturgo. En efecto, lejos de tratarse de un documento en el que un breve entramado verbal o retórico, quizá de carácter poemático, sugiera el espíritu de la obra; y muy lejos, también, de ser la simple síntesis argumental de su anécdota narrativa; lo que Chéjov se halla transfiriendo a los miembros de la compañía es –insistimos– el texto de la obra, esto es, la transcripción documental de las réplicas que conforman el discurso de cada personaje y, además, las didascalias destinadas a fundamentar el trabajo de puesta en escena que, en este caso concreto, iban a desarrollar más tarde los directores del Teatro de Arte.

Precisamente, esta función de servir de fundamento a la puesta en escena es, no sólo la principal de las inherentes al texto teatral, sino aquélla de la que emana la naturaleza y razón de ser del mismo. Y ello, hasta el punto de que de la relación entre el texto del dramaturgo y la puesta en escena del director se derivan los siguientes aspectos esenciales del texto teatral:

¹ La fotografía puede verse en el libro de César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990. Allí, en la página 327, aparece sobre el siguiente pie de foto: “Chéjov lee *La gaviota* al teatro de Arte de Moscú, 1899. Stanislavski a la derecha, sentado, y Danchenko, a la izquierda, de pie.”

² Constantin Stanislavski, *Mi Vida en el Arte*, Buenos Aires, Quetzal, 1988, p. 244.

1) El carácter eminentemente artístico de la creación a la que sirve de transcripción documental. En el caso de la creación chéjoviana -en justa correspondencia con su genio creador-, el propio Stanislavski subraya dicha condición artística:

Como ningún otro, Chéjov sabe elegir y transmitir los estados anímicos humanos, entreverarlos con escenas de carácter diametralmente opuesto, sacadas de la vida cotidiana, salpicándolas con chispazos de brillante y puro humorismo. Todo ello lo hace no sólo como artista de gusto refinado, sino también como hombre que conoce el secreto del poder que ejerce sobre los corazones de los estetas y de los espectadores comunes.³

2) La condición eminente e íntegramente teatral de dicha creación. En el caso de los dramas chéjovianos, dicho carácter ha sido universalmente corroborado por la historia del teatro hasta nuestros días. Chéjov no es, en su creación teatral, solamente un escritor o un poeta, cuyas obras deban ser reconvertidas o adaptadas para la escena, sino un dramaturgo, esto es, un creador de dramas, dotados, desde el momento mismo de su creación, de la condición de entidades teatrales.

3) La naturaleza irrenunciablemente escénica de la creación chéjoviana. Este aspecto, intrínsecamente relacionado con el anterior, alude a la condición de las piezas de Chéjov de ser obras concebidas para ser comunicadas sobre un escenario y, por consiguiente, dotadas, en su diseño y configuración, de todos los elementos que conforman el concepto de escenicidad. Convendrá insistir en este tercer aspecto, no sólo por tratarse del que cuenta con menor grado de aquiescencia en algunas percepciones actuales del hecho teatral, sino también por ser el que mejor define (junto con el anterior) el concepto de *dramaturgo* que genera, como aportación específica, el Naturalismo teatral.

En lo que a Chéjov se refiere, la opinión de Stanislavski resulta bien reveladora:

En lo exterior, sabe utilizar como nadie las posibilidades de los objetos muertos que pertenecen a la utilería; sabe aprovechar los decorados, los efectos luminosos y darles vida. Fue él quien profundizó nuestros conocimientos sobre la vida de las cosas, de los sonidos, de la luz en el escenario.⁴

Si no existieran, reiterados y sinceramente admirativos, los testimonios stanislavskianos, bastaría el examen atento de los textos de Chéjov para comprobar la posesión, por parte del autor ruso, de una *idea teatral completa*, de la que el texto es transcripción, si no exhaustiva, sí suficiente. No nos hallamos, pues, ante una simple concepción de naturaleza indefinidamente artística, ni tampoco ante un pergeño anecdótico o ante el mero bosquejo de un universo imaginario. Lo que Chéjov posee, y sus textos nos transmiten de manera palmaria, son ideas teatrales de carácter completo; y ello, en el doble sentido siguiente: por contener configuraciones acabadas de sus elementos esenciales (conflicto, anécdota, universo imaginario), y por poseer, además, una dimensión escénica, esto es, el diseño y la previsión (bien que de modo implícito) de los

³ *Íd.*, p. 232.

⁴ *Íd.*, p. 233.

elementos aptos para su despliegue sobre el escenario y para su comunicación como espectáculo.

Así, para *La gaviota*, leemos:

- ¡Tiene que insultarme, Antón Pávlovich –le rogué.
- No, ¿por qué? ¡Si todo es maravilloso, sencillamente maravilloso! Sólo hay un detalle: debe usar botines rotos y pantalón a cuadritos.
Nada más pude sacarle. (...) Yo me ponía especialmente un traje muy elegante; pantalón blanco, zapatos a la moda, chaleco de blancura nívea, un sombrero del mismo color, y un maquillaje espléndido. (...) De repente, durante uno de los espectáculos, descendió sobre mí la revelación:
 - Pues, claro; botines rotos y pantalón a cuadritos, ¡y nada del tipo de Adonis! Precisamente en ello consistía el drama.⁵

Como muestra el precedente testimonio stanislavskiano, esta idea teatral, completa y escénica, se halla inequívocamente presente en los textos chéjovianos; si bien, a veces, se contiene en una breve indicación capaz de revelar, a pesar de todo, algún aspecto imprescindible para su comunicación eficaz sobre el escenario. Así, refiriéndose ahora a *Tío Vania*, nos ofrece Stanislavski la siguiente confidencia:

- Por raro que parezca, él no sabía hablar de sus piezas: se confundía, se ruborizaba, se cortaba y, para hallar una salida a esta incómoda situación, recurría a su eterna e inalterable frase:
 - Yo he escrito allí todo lo que es necesario. (...)
 - Echamos una mirada al original, y no encontramos la menor indicación, a no ser unas palabras perdidas referentes a una corbata de seda que llevaba puesta el tío Vania. (...)
 - Esa alusión, al parecer tan insignificante, ubicaba en opinión de Antón Pávlovich, todo el drama de la moderna vida rusa.⁶

1.2. La dirección escénica como interpretación integradora

El rasgo de completitud descrito en el párrafo precedente en relación con las creaciones teatrales chéjovianas no implica, sin embargo, que éstas aparezcan textualmente transcritas de manera exhaustiva, ni mucho menos, que posean ningún carácter excluyente con respecto a la figura del director escénico. En tanto que ideas o proyectos (y no realizaciones ya cumplidas en el plano material), dichas creaciones demandan, para ser comunicadas, un proceso de actualización sobre la escena, que pertenece íntegramente a la esfera de las funciones del director. Para el universo chéjoviano que está sirviendo como base para nuestra exposición, Stanislavski se refiere en estos términos a aquel proceso:

⁵ *Íd.*, p. 238.

⁶ *Íd.*, p. 239.

Después de la primera lectura comenzó el trabajo del *régisseur*. (...) Yo, como correspondía, me puse a describir minuciosamente la *mise en scène*: quién debía pasar a tal o cual lado del escenario, hacia dónde, para qué, qué era lo que debía sentir, lo que debía hacer, qué actitud tenía que adoptar, etc.⁷

En esta tarea, que se corresponde precisamente con el concepto de puesta en escena, halla la figura del director escénico todo su sentido y su grandeza: si, como director, le concierne la responsabilidad de dotar de materialidad a la creación inmaterial (en tanto que idea) del autor, como artista, su talento y sensibilidad resultan imprescindibles, no sólo para que el resultado sea una obra de arte, sino también para que ésta sirva al propósito de “revelar ante nosotros la vida del espíritu humano”,⁸ que el dramaturgo ha concebido en su proceso creador y ha codificado en un texto que constituye, precisamente, la transcripción de aquella idea teatral mediante la que dicho espíritu se expresa.

El trabajo de puesta en escena stanislavskiano aparece, pues, como un proceso de concreción y evidenciación, a través de medios humanos y materiales, de una realidad creadora preexistente, configurada de modo completo y dotada de entidad teatral y, por lo mismo, escénica. Desde esta perspectiva, y sin merma por ello de su condición de creador artístico, el director ruso escribe:

Antes que nada, aprovechamos la presencia del autor, para utilizar todas sus indicaciones.⁹

En relación con el propósito enunciado para nuestro trabajo, el proceso descrito en los párrafos precedentes se corresponde, desde la perspectiva del autor teatral, con la acepción designada por el término *dramaturgo*, que, más allá de la mera referencia a un subgénero teatral, denota eficazmente el carácter integral de la idea creadora que genera: artística, ficcional, narrativa y teatral, por lo que, también, escénica.

1.3. La textualización como codificación omnisciente

La obra creada por el dramaturgo posee, pues, un carácter integral y completo, en tanto que su configuración comprende la totalidad de los aspectos personales, espaciales y temporales del universo diseñado. Dicho carácter alcanza también, como hemos señalado, al plano escénico y se manifiesta, necesariamente, en el proceso de la *textualización*, término éste que alude a la codificación de la idea teatral en el documento al que se denomina texto. Así pues, la textualización llevada a cabo por el dramaturgo es concebida como un instrumento para la descripción, tan precisa e integradora cuanto posible fuere, de la esencia de la obra y de su actualización sobre el escenario.

⁷ *Íd.*, p. 245.

⁸ *Íd.*, p. 233.

⁹ *Íd.*, 239.

Entre los múltiples ejemplos extraíbles del teatro naturalista universal, baste ofrecer, como muestra del modo de textualización propio del autor teatral en su acepción de dramaturgo, los siguientes, pertenecientes, respectivamente, a Ibsen y a Galdós:

ELENA.- (*Acercándose a él*).- Oswaldo, ¿qué tienes? (*Oswaldo se desploma en la butaca: todos sus músculos se aflojan; el rostro pierde su expresión; los ojos, apagados, miran fijos. Su madre tiembla aterrorizada*). ¿Qué es esto? (*Gritando*). ¡Oswaldo! ¿Qué tienes? (*Se arrodilla delante de él y lo sacude*). ¡Oswaldo! ¡Oswaldo! ¡Mírame! ¿No me conoces?

OSWALDO.- (*Con voz ahogada*).- ¡El sol! ¡El sol!

ELENA. (*Levantándose de un salto, desesperada, con las manos en la cabeza y gritando*).- ¡No puedo! (*Con voz desmayada*). ¡No puedo! ¡Jamás! (*Súbitamente*). Pero, ¿dónde están? (*Busca con rapidez en los bolsillos de Oswaldo*). ¡Aquí! (*Retrocede y exclama*). ¡Oh! ¡No, no, no...! ¡Sí! ¡No, no! (*Permanece a algunos pasos de su hijo, con las manos crispadas entre el cabello, y mirándole fijamente, muda de terror*).

OSWALDO. (*Siempre inmóvil*).- ¡El sol!... ¡El sol!

Patio en San José de la Penitencia. A la derecha, un costado de la iglesia, con ventanales, por donde se trasluce la claridad interior. A la izquierda, portalón por donde se pasa a otro patio, que se supone comunica con la calle. Al fondo, entre la iglesia y las construcciones de la izquierda, un gran arco rebajado, tras el cual se ve en último término el cementerio de la Congregación. Noche oscura.

DOROTEA.- Tan cierto como ésta es noche, dos caballeros han venido a la casa con propósitos de llevarte al mundo. ¿No lo crees?

El primer ejemplo, obtenido del drama ibseniano *Espectros*, revela bien a las claras la posesión, por parte del autor, de una idea teatral completa, que el dramaturgo noruego codifica describiendo aspectos pertenecientes, no a la esfera del universo ficcional, sino a la concreta actualización de las obras mediante los elementos propios del escenario: gesto, movimiento y tono, referidos siempre a los actores, y no directamente a los personajes.

El segundo nos muestra, junto a la posesión por parte de Galdós de una idea teatral completa en su drama *Electra*, otro aspecto esencial de la textualización practicada por el dramaturgo naturalista: el código lingüístico que constituye el documento textual adopta una modalidad de registro estrictamente referencial, en donde la función poética o la voluntad de estilo ceden por completo su puesto a la precisión con que se intenta comunicar la idea escénica. La posibilidad, surgida del modo de textualización naturalista, de separar la obra teatral del ámbito de lo literario caracteriza así la codificación textual del dramaturgo: su texto no es necesariamente literario, no sólo porque sea eminentemente escénico, sino también porque su grado de elaboración estilística queda supeditado a su eficacia para describir de forma precisa la idea escénica que transcribe.

El fenómeno puede observarse con nitidez en los textos de Strindberg, quien, por otra parte, demuestra sobradamente, también en el plano teórico (su prólogo a *La señorita Julia*, drama cuya acotación inicial reproducimos parcialmente, constituye un compendio fundamental de la estética naturalista), el aspecto de totalidad inherente a su condición de dramaturgo:

Una cocina grande, cuyo techo y paredes quedan ocultos por cortinas y bambalinas. La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación, desde la izquierda. A la izquierda, dos vasares con cacerolas de cobre, hierro y recipientes de estaño. Los vasares están adornados con papel festoneado. Un poco a la derecha vemos tres cuartas partes de una gran puerta abovedada, a través de cuyas cristaleras se ve una fuente con una estatuilla de Cupido, lilos en flor y unos álamos blancos. A la izquierda del escenario, la esquina de un fogón de azulejos con un trozo de la campana.

El Naturalismo, punto de inicio del teatro contemporáneo, nos lega, pues, la acepción del concepto de autor teatral recubierta por el término *dramaturgo*, acepción que determina hasta nuestros días muy diversas estéticas y concepciones de la historia teatral contemporánea.

Nos hallamos así frente al perfil del autor teatral deparado por el Naturalismo y ubicado, por tanto, en el origen mismo del teatro contemporáneo. El autor naturalista procede como un verdadero demiurgo (término que comparte, con el de dramaturgo, el sufijo alusivo a la idea de creación como totalidad), cuya función resulta técnicamente equiparable a la del narrador omnisciente de la novela realista y naturalista surgidas del positivismo artístico y literario. Si crear es componer un universo imaginario atendido a los principios de la figuración y de la veracidad, para lograr la ilusión de la rebanada de vida definida por Jean Jullien la configuración de dicho fragmento de vida deberá regirse por el principio de completitud, entendida como totalidad que afecta al conjunto de los aspectos de aquel universo.

2. LA PERSPECTIVA DEL SIMBOLISMO

2.1. El autor como *poeta*

El Simbolismo va imprimir un golpe de timón en el concepto naturalista de creación teatral y en la función encomendada al autor en dicho proceso. La figura del director que, como hemos visto, había surgido con nitidez en el teatro naturalista, de manera consustancial al mismo concepto de teatro, experimenta una hipertrofia en el seno de la nueva estética, hallando su quintaesencia teórica y práctica en E. Gordon Craig.

Al describir el trabajo del director del nuevo teatro, Craig indica:

En cuanto a las indicaciones escénicas, las descripciones de los ambientes, etc., con los que el autor adorna el texto, no las tomará en cuenta, porque si es experto en su oficio, no le serán de ninguna utilidad.¹⁰

En la postura del director británico alientan razones de indudable entidad artística, relacionadas con la estética simbolista en la que se inscribe su quehacer. En efecto, el contenido de la obra es ahora de naturaleza espiritual y brota de una visión interior, etérea

¹⁰ E. Gordon Craig, *El arte del teatro*, México, UNAM-GECSA, 1987, p. 190.

e inmaterial, que halla en la palabra el instrumento más adecuado para una comunicación que reviste los rasgos de la evocación y de la sugestión.

Al creador de dicha visión interior se le asigna, por consiguiente, el papel de *poeta*, es decir, de quien se limita a comunicar de manera inconcreta y a través exclusivamente de la palabra, correspondiéndole, en la totalidad del proceso creador, la función de mero iniciador del mismo:

La mayoría espera, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; todos parecen haber perdido el hábito del gesto inútil y ya no giran la cabeza hacia los sofocados e inquietos rumores de la isla. Grandes árboles funerarios, tejos, sauces llorones y cipreses, los cubren con sus fieles sombras. No muy lejos del sacerdote, florece en la noche un grupo de largos y enfermizos asfódelos. Está extraordinariamente oscuro, a pesar del claro de luna que se esfuerza, aquí y allá, por romper por un momento las tinieblas del follaje (*Los ciegos*, de M. Maeterlinck).

2.2. El director como creador escénico

A este autor craigniano se le niega toda legitimidad en el plano escénico, e incluso en el teatral. La traducción a los signos concretos de la escena corresponde ahora al director, que es quien, en definitiva, convierte en teatral la materia inconcreta creada por el poeta, asumiendo para ello todas las decisiones conducentes a dicha transformación, tanto en el nivel de la composición de la obra (configuración anecdótica, determinación del número y la entidad de los personajes, distribución entre éstos del discurso, establecimiento de las coordenadas espacio-temporales, etc.) como, sobre todo, en el nivel de la actualización escénica que transforma la obra en espectáculo.

De este modo, hace acto de presencia en la escena europea el director-creador, entendido ahora el segundo término como coautoría en la operación general de creación y como autoría absoluta en el proceso específicamente teatral. La conversión de este director en centro absoluto del hecho teatral se explica desde el sustrato artístico en el que arraiga el Simbolismo: la idea wagneriana de obra total como integración de las distintas artes, cuya unidad sitúa al espectador en relación con el plano del Ideal.

Desde esta perspectiva, el director craigniano se convierte en núcleo de esta integración espiritualizadora, mientras que el resto de los elementos (incluido el actor, que Craig desearía reducir a una *Supermarioneta*, rigurosa concreción de la realidad abstracta a la que sirve como símbolo) quedan supeditados a su integración en el espectáculo bajo la batuta del director. La preparación artística y la depurada sensibilidad de éste justifican su papel preponderante, mientras que su función integradora aparece reforzada teóricamente a través de varias soluciones propuestas, entre las que destacan -bien sean las basadas en la música, bien sean las que se apoyan en la iluminación- las desarrolladas por Adolphe Appia.

3. EPÍLOGO

Estos párrafos han tratado de mostrar sucintamente que tanto la teoría teatral naturalista como la generada en el seno de la estética simbolista proporcionaron (en el tiempo de sus respectivos despliegues predominantes a lo largo de la historia del teatro occidental contemporáneo) las dos principales perspectivas sobre las que se asientan los posicionamientos perceptibles hoy en torno a la cuestión que constituye el objeto de nuestro trabajo.

Dichos posicionamientos, por otra parte, adquieren matices y generan consecuencias situadas notablemente más allá de las teorías del teatro y de las concepciones estéticas que éstas recubren. En efecto, como hemos señalado en otro lugar,¹¹ las dimensiones del fenómeno se extienden abiertamente en nuestros días, no ya sólo al terreno de la enseñanza del teatro, sino sobre todo a los ámbitos estrictamente profesionales y aun jurídicos, desde donde las posturas se defienden, cuando no se esgrimen, invocando u omitiendo argumentos no tan sensibles, sin duda, hacia la teoría e historia del teatro como los que el recurso a dichas disciplinas es capaz de proporcionar y a los que hemos recurrido para alumbrar, mediante algunos de ellos, el enfoque que en este trabajo hemos procurado adoptar.

¹¹ “Sobre la función del autor en el teatro de hoy: algunas implicaciones didácticas”, en *Las puertas del drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, número 17, invierno de 2004, pp. 9-14.