

Gianfranco Bettetini
**Producción significativa
y puesta en escena**

Colección Punto y Línea

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-15 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 23 24 11

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 22 41 85

México D.F. Hamburgo, 303. Tels. 528 54 11 y 528 68 32

Bogotá Calle 22, número 6-28. Tel. 42 76 91

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

Sao Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

GG

ficación diversos y no homogéneos; ninguno de estos sistemas tiene a priori mayores posibilidades que los demás de intervenir en la puesta en escena, ninguno tiene derecho de preeminencia sobre los demás. Ni tan siquiera la lengua en que se haya escrito un eventual texto de referencia, o el esquema literario que regulara su composición. La composición verbal del texto es «sustituida»⁵⁰; el teatro se sirve del instrumento lingüístico de un modo «específico», reviviéndolo en la producción de su escena significante. Aun cuando el director quiera llevar a cabo una representación fiel a la organización semiótica del texto y a su sentido, no puede dejar de actualizar un proceso de transformación del mismo; incluso en los casos de mayor humildad (mejor: de humillación de su actividad de producción semiótica) acabará por dar curso a una «reconstitución, dotada de estilo y muy enaltecida, de la experiencia no lingüística que el autor haya querido comunicar».⁵¹ La puesta en escena consiste, por consiguiente, en la organización de un espacio de representación. La puesta en escena puede darse como actividad reproductiva, mimética, pero no será sino en virtud de una grave y reductiva limitación de las posibilidades del medio o de las posibilidades de una utilización dialéctica del mismo, que desplace el plano de la significación a un ámbito de connotación. La competencia representativa del medio escénico puede remitirse a los sistemas de la tradición (la occidental, sobre todo), aceptando la adscripción a una lógica que tiene su origen en la noción clásica del «punto de vista», o bien puede transformarse en un discurso radicalmente autocrítico, en una continua puesta en crisis de los códigos ideológicos de la perspectiva, en una continua invención de nuevas recurrencias para su proceso de significación. Cada pieza teatral en particular combina un cierto número de esquemas teatrales y de esquemas no específicos de la escena; alguno de estos esquemas puede ser «no singular», como escribe Metz refiriéndose al film, no directamente perteneciente a la representación teatral en cuestión. Pero estos códigos no se combinan en un código único: constituyen una «estructura teatral» (típica de la particular representación considerada), que pertenece siempre al orden del sistema (sistema que describe aquella manifestación), pero que no es intercambiable, que no tiene valor fuera de aquella pieza analizada.⁵² Esta pluralidad de códigos no se refiere únicamente al conjunto combinado de los elementos que contribuyen a la formación del aspecto significante de la pieza teatral, sino que actúa también en cada una de las categorías de señales utilizadas en la puesta en escena. Es decir, no se puede hablar de un sistema único de códigos de la gestualidad, de la representación figurativa (la escenografía), de la iluminación o de las músicas de escena; ni tan siquiera en lo que respecta al uso de la palabra es posible hacer referencia a un único código lingüístico, porque el componente «vocal» de la puesta en escena, al margen de que pueda estar ya inscrito en

el sistema literario a que pertenezca el texto de origen, se inscribe, entonces, en una serie de sistemas representativos que la transforman de «escrita» en «dicha» o que la constituyen directamente como material acústico, con todas las implicaciones de ritmo, tonalidad, acentuación, etc., que puedan caracterizarla en su manifestación escénica. Cada categoría de señales que compone el hecho teatral se remite, por consiguiente, a una estructura teatral parcial, cuya finalidad estriba en las normas de aquella estructura que organiza el texto de la pieza. El problema de una formalización semiótica correcta reviste, pues, una gran complejidad, aunque al mismo tiempo sus implicaciones son cada vez más fascinantes.

12. Semiótica del gesto

Detengámonos en una de las categorías signíicas utilizadas por la puesta en escena: la gestualidad. Se trata de un ámbito en el que el trabajo de transformación semiótica con respecto a la norma de la vida cotidiana y la inscripción de esta transformación en una red compleja de sistemas de códigos pueden singularizarse con especial evidencia. El discurso sobre la gestualidad podría luego ser eventualmente «transportado» y aplicado a otras categorías de señales componentes de la manifestación significante. El comportamiento gestual cotidiano del hombre se manifiesta a través de actos socializados (dotados en su mayoría, por consiguiente, de una originaria intencionalidad de comunicación) y a través de actos que, aún susceptibles de experimentar una convencionalización, podemos considerar como fenómenos biológicos no controlados frecuentemente por el propio emisor. Podemos incluir en la primera categoría los gestos de asentimiento o de disasentimiento, en sus diversas formas «culturales»,⁵³ los gestos de indicación, los gestos que onomatopéyicamente sustituyen o acompañan a algunas palabras imitando convencionalmente una acción determinada (o representando una parte o un efecto de la misma por metonimia); en la segunda categoría podemos incluir los gestos de cólera, los que acompañan al llanto o a la risa y, en general, los que acompañan a cualquier actitud «natural».⁵⁴ El trabajo teatral se encuentra frente a un amplio repertorio de gestos y frente al problema de utilizarlos como material semántico, transformándolos en sus procesos semióticos. La transformación de este material supone, en cualquier caso, una «adscripción» cultural del objeto de que se parte y, por consiguiente, la atribución de una finalidad de comunicación al gesto «robado» a la realidad, tanto si es convencional como si es natural.

En el primer caso, al limitarse la puesta en escena a imitar

semiótico
adscripción

el gesto ya convencionalizado en la vida, acabará por referirse a los mismos códigos de aquella convención; en el otro caso, utilizará sistemáticamente «estereotipos motores»,⁵⁵ aislando en ellos rasgos pertenecientes de su forma de proceder y haciendo uso del margen de «universalidad» que se puede conceder (al menos, a nivel de hipótesis) a los procesos de significación basados en ciertos gestos «naturales»: un prurito provoca el gesto de «rascar» en todo el mundo y en todos los tiempos, a no ser que intervengan censuras culturales de comportamiento, de «buena educación»; cuando el hombre duerme cierra siempre los párpados, a no ser que esté tan cansado o llevado de la fantasía que «duerma con los ojos abiertos». Podríamos afirmar que la diferencia entre el gesto como acto y el gesto como signo (diferencia que con tanto provecho han estudiado Greimas y Metz, además del ya citado Mounin) es pertinente en el ámbito de la investigación semiótica mientras ésta se aplique a análisis de tipo cinético, pero que muy bien puede descuidarse en el campo de una semiótica específica como la aplicada a la escena teatral, en donde la inclusión del gesto en un contexto de significación lo transforma ya en elemento de una cadena significativa, un gesto-signo. Mejor dicho: esta diferencia tiene valor en el ámbito de una semiótica del teatro únicamente cuando se quiera analizar el proceso de producción del gesto signico y se quiera, por consiguiente, formalizar la estructura semántica a que remite. El gesto de la vida cotidiana, convencional o natural, se define, pues, como materia de los contenidos y sólo en el caso de una mimesis completa del gesto escénico, la forma de su contenido (el significado que le atribuye la concepción social o su uso) es transferida como forma del contenido del gesto mismo. Pero el gesto de la escena se construye, rehace, es representación: es el elemento de un lenguaje y siempre es filtrado a través de un determinado punto de vista, aun en los casos en que la analogía sea un objetivo fundamental. «Por el solo hecho de que sea en sociedad cualquier uso se convierte en signo de dicho uso», dice Barthes a propósito de la extensión de la noción de «signo» a cualquier objeto inserto en un contexto social.⁵⁶ Si puede sentarse como hipótesis este proceso de «semantización fatal» de la función de un objeto en el caso de los gestos de la vida cotidiana que podemos adscribir al ámbito de la actualización insignificante o de la naturaleza, en el campo de la gestualidad escénica —cuyo objetivo consiste en un proceso de comunicación— encuentra una confirmación obvia. Un análisis semiótico que rigurosamente se plantee atender únicamente a los sistemas de la significación actuantes en el texto podría, pues, renunciar a cuestionarse los orígenes de los elementos gestuales con que pueda topar; pero su formalización, por correcta que fuera, resultaría de escasa eficacia al objeto de una lectura completa de la obra y, sobre todo, no pasaría de ser pura tautología de su apariencia significante. La investigación sobre la pro-

ducción del gesto, comprendiendo en la misma su formación en una cadena de transformaciones semióticas, no se limita únicamente a un enriquecimiento de los resultados del análisis, sino que contextualiza toda la gestualidad del objeto-pieza en un sistema de valores de sentido hasta el punto de abrir su lectura a una serie de decurso implícitos en el objeto mismo, pero únicamente revelables de una superación de las estructuras superficiales. La gestualidad teatral se podría, entonces, presentar (desde esta perspectiva y teniendo en cuenta la posibilidad de eventuales correcciones que el desarrollo del análisis pudiera aportar a esta hipótesis) como el producto de diversos procedimientos, que, en una primera aproximación, podríamos definir así: a) gesto escénico como «símbolo analógico transparente del acto o del gesto de la realidad»: procedimiento de reproducción, en el que siempre y en cualquiera de los casos actúa un punto de vista, una «selección y una organización de los rasgos pertinentes gestuales» recogidos en muchos gestos semejantes; b) gesto escénico como trasposición de gestos muy socializados en la realidad y, por consiguiente, ya muy formalizados: procedimiento también reproductivo, en el que el código de la gestualidad escénica sufre la fuerte determinación del código social «representado» y no actúa sobre él por transformaciones, sino a través de inscripciones dialécticas y contradictorias en el contexto de toda la pieza; c) gesto escénico como transformación y evolución arbitrarias de un gesto de la realidad: procedimiento representativo, en el que la selección de rasgos pertinentes del gesto real queda, por lo general, muy ceñida y funcionalizada a un acto de motivación original de la construcción arbitraria, a su utilización comunicativa, en el sentido de la comprensibilidad del trabajo escénico; d) gesto escénico como resultado de una inclusión del cuerpo del actor en un «nuevo» contexto cultural, que prescindida de cualquier recurrencia a sus precedentes inscripciones en la sociedad y en la historia y que lo utilice como instrumento significante autónomo, como mecanismo dinámico disponible a proyecciones arbitrarias. Los cuatro cursos del trabajo teatral descritos no pretenden abarcar todo el área de productividad de la gestualidad escénica, simplemente nos parecen suficientes para comprender la vía de formación del gesto teatral, en relación, al menos, con cuanto se ha hecho en el escenario hasta hoy y se sigue haciendo. En el caso a), nos encontramos ante un gesto mimético, modelado a partir de los actos y signos gestuales de la cotidianeidad; es el gesto típico del teatro naturalista y de la puesta en escena realista, que puede darse incluso en montajes de distinto nivel poético, inscrito en una estructura de significación de carácter connotativo. Generalmente, este gesto asume una función icónica de su referente «real» y su forma puede variar desde la «ostensiva»,⁵⁸ en la que el gesto-referente es mostrado tal como es en su plenitud (acaso, quizás, acentuando la intencionalidad de comunica-

ción sólo sobre algunos aspectos de esta referencialidad), hasta una forma intensamente estilizada, fruto de una operación analítica y reductiva de despojamiento del gesto real. En este caso, el gesto «despojado» queda «reducido al significante de sus meros rasgos pertinentes»⁵⁹ y su manifestación se inscribe habitualmente en un tipo de puesta en escena de carácter realista, pero de estilización extremada. El icono gestual siempre se refiere, por consiguiente, a un esquema cultural de lectura de la realidad e imita un modelo del referente, que ya era fruto de un proceso semiótico anterior a la semiotización escénica (y eventualmente a ella destinado). Los códigos que rigen la producción de este gesto-icono y su lectura se instauran en la reconocibilidad de algunos rasgos pertinentes del gesto-objeto, en una reproductibilidad mediante los movimientos de los actores y en una correspondencia de percepción entre ésta y aquélla (para cuanto afecta al problema del iconismo, véase la primera parte del trabajo). La comprensión del gesto escénico se confía a una percepción de isomorfismo y, por consiguiente, a la posesión de los mismos códigos que hacen posible la lectura «cultural» de la realidad; es decir: la posesión de aquellos códigos que regulan la convencionalización, en el caso de los gestos ya transformados en signos por el uso social, y la posesión de aquellos códigos superpuestos a la eventual naturaleza del gesto originario, en virtud de su contenido universal o de una intervención semiotizadora ya en el contexto social o en el propio proceso de producción escénica.

En el caso b), nos encontramos ante una gestualidad escénica reproductiva de una situación gestual muy socializada y, por consiguiente, inscrita en sistemas de codificación fuertes, que representan ya notables instancias de formalización del gesto-objeto. El referente está ya filtrado a través de una serie de pertinencias definidas en el uso social y la puesta en escena se limita a asumir en su propio sistema representativo los códigos de la manifestación-objeto. Se trata, por lo general, de una gestualidad de carácter sagrado, ceremonial o, en cualquier caso, ya ritual en su desarrollo objetivo; también puede ser una gestualidad ya regulada por normas muy rígidas antes de ser llevada a la escena. El teatro utiliza las convenciones sociales de estos gestos asumiéndolas de manera reproductiva en su propio ritualismo (teatro clásico, teatro trágico, teatro sagrado), describiéndolas analíticamente como segmentos reproductivos y de documentación dentro de su puesta en escena (por ejemplo, la presencia de un rito, de una ceremonia o de una danza en el contexto de una representación naturalista o realista) o incluyéndolas directamente en una estructura que las transforma en elementos de una dialéctica escénica (por ejemplo, la escena de la investidura del Papa Urbano VI, antiguo cardenal Barberini, en *Galileo Galilei*, de Brecht, o las escenas de coronación tan frecuentes en la producción shakespeariana). Por lo que

respecta a los códigos operantes en este tipo de gestualidad (y, por consiguiente, a la comprensibilidad de la escritura escénica) se puede repetir cuanto se ha dicho a propósito del punto a), añadiendo una observación casi obvia: la intensa socialización de los gestos representados se inscribe casi siempre en una época histórica claramente determinada y en una localización geográfica igualmente precisa, por lo que su correcta lectura supone una información cultural por parte del espectador, tanto más difícil cuanto los elementos referenciales estén más alejados en el tiempo y en el espacio de la actualización de la puesta en escena. Para el espectador no informado esta gestualidad puede operar como un procedimiento de significación connotativa, induciendo en su lectura aspectos de primitivismo, de ceremoniosidad, de esoterismo o, en último término, de «alteridad» semántica con respecto a «su» sistema cultural.

Un caso antonomástico de este tipo de gesto es el representado por la producción teatral de ciertas civilizaciones orientales (piénsese en la danza sagrada de la India en el teatro «Nô» o en el «Kabuki» del Japón; en la Ópera de Pekín) en donde el propio teatro se manifiesta en una praxis intensamente socializada en sus manifestaciones y atribuye un notable margen de convención a los gestos de su escena. El teatro se forma en un ritual de molde sacro o profano que funda convencionalmente sus gestos (con sus ropajes y sus máscaras y los socializa en una serie indefinida de repeticiones; su gramática está formulada rígidamente y se repone tradicionalmente, dejando toda libertad compositiva al trabajo sintáctico sobre los elementos de repertorio escénico.

El gesto puede haber sido motivado por una raíz analógica, pero en su proceso de convencionalización entran en juego actos de atribución de pertinencia de algunos rasgos específicos y márgenes de arbitrariedad tan relevantes como para interrumpir cualquier relación de mimesis formal que pudiera ser considerada como modelo de la operación de transformación. En este tipo de gestualidad sucede, en definitiva, lo mismo que en los ámbitos de las escrituras ideográficas, en las que el signo gráfico puede llegar a inscribir, y debilitar, su matriz mimética en sistemas de producción arbitrarios y económicamente simplificadorios al objeto de llegar a un uso convencional del signo mismo, lógicamente más fácil y generalizable. En estas experiencias teatrales, la producción del gesto y su utilización en la puesta en escena no se conciben con una finalidad simplemente comunicativa, sino que tienden a ser una celebración social, en la que el espectador viva su presencia como participación activa, como acción directa antes que como proceso cognoscitivo mediatizado, como «lector» culto antes que como receptor: la danza sagrada de la India se propone directamente como vía autónoma de elevación mística y de superación de la situación existencial, como relación directa (sacramental, podría

decirse) con una dimensión transcendente. Esto se da, al menos, en los proyectos de las formas teatrales de las civilizaciones más directamente inspiradas en la tradición y no contaminadas por infiltraciones culturales extrañas o por prácticas reductivas de carácter propagandístico, turístico o comercial.⁶⁰ Cuando el gesto intensamente socializado se transporta al escenario, la gestualidad-referente opera como materia del contenido, de tal modo que las formas de la gestualidad significativa imitan a las de la realidad; cuando, por el contrario, el gesto se socializa con fuerza en su manifestación escénica, la materia del contenido se hace abstracta, se remite a la dimensión del pensamiento y se organiza semánticamente según la forma del universo cultural que subyace a la convención productiva del gesto.

En el caso c), estamos ante gestos originados por una matriz mimética y desarrollados posteriormente según procedimientos arbitrarios con respecto a las formas referenciales de que ha partido la producción. Nos encontramos claramente más allá de cualquier estilización realista de la gestualidad-referente, pero también más acá de una arbitrariedad completa en la relación entre el gesto escénico y su «significado». Es decir: nos encontramos en el ámbito de un teatro que actúa a través de una transformación semiótica de la realidad, que se ha producido mediante la inscripción de algunos de sus rasgos pertinentes (que hacen posible su reconocibilidad) en un contexto discursivo autónomo, regido por leyes, por estructuras y por «figuras» propias: el teatro de los experimentos más conscientes y menos individualistas de Appia y de Craig; el teatro de Vachtangov; pero, sobre todo, el teatro de Brecht. Y no nos sorprenda la momentánea inclusión en un mismo grupo, de directores y teóricos tan diferentes, incluso de estilísticas e intencionalidades «políticas», a veces, opuestas; una demarcación ulterior, derivada de un correcto análisis crítico de la noción de «arbitrariedad», que como ya hemos visto distingue la producción de su gesto teatral, nos hará posible comprender mejor aún las diferencias entre sus respectivos campos de trabajo.

13. Arbitrariedad: una noción insuficiente

La afirmación de una «arbitrariedad» inmanente a la composición de un gesto escénico, hecha la excepción de algunas raíces miméticas, es en realidad genérica y poco diferenciadora: casi todo el teatro moderno es «arbitrario» en sus procesos discursivos, en el sentido de que opera «en contra» de la reproducción pasiva de la realidad. El debate cultural y político se centra precisamente en el modo de entender esta arbitrariedad, en el contexto ideológico en que se inscribe dicha noción, en los fines que se pro-

pone la operación teatral «arbitraria», en los procesos a que puedan dar lugar sus distintas definiciones. La motivación analógica sobre la cual se funda la producción del gesto se sustituye, por tanto, en el proceso, por una motivación ideológica, que es arbitrario con respecto a la relación entre las formas de la expresión producidas y las formas de un contenido-referente singularizable en la gestualidad objetiva, pero que, al mismo tiempo, es el fruto de una selección consciente de códigos y de decursos de sentido: motivación ideológica que llega a tener tanta capacidad de marca y manifestación (para los fines de la función semiótica del gesto) como para condicionar directamente la elección de la primitiva referencialidad y, sobre todo, la elección de las pertinencias en cuya virtud es analizado el gesto de la realidad. Este margen de arbitrariedad del gesto teatral con respecto a una posible configuración del mismo completamente analógica puede inscribirse en contextos culturales distintos, en los que se formalizasen distintos proyectos, y no sólo de cara a manifestaciones teatrales singulares, también con respecto a la propia idea de «teatro» y de «comunicación escénica» que les subyaciere. Este margen de arbitrariedad constituye precisamente el lugar de dominio de la especificidad teatral, inscrita, a su vez, en un proyecto social, más o menos consciente, de la puesta en escena: el lugar de la investigación, del experimento «técnico» y del trabajo «lingüístico». Tratemos de singularizar en él algunas diferencias teatrales cronológicamente consecutivas y ligadas por hipótesis comunes de divergente (ideológicamente divergente) elaboración: la escena expresionista y la búsqueda brechtiana. El expresionismo es antipositivista y antinaturalista: se rebela ante la «tiranía» de la lógica, recuperando el universo del mito, del sueño, de lo irracional. La búsqueda artística se convierte en búsqueda de las «esencias», viaje a través del mundo sensible al encuentro de cuanto «es» más allá de la forma accidental. La imposibilidad de un acuerdo con el mundo, de una comprensión del mundo, se traduce, en primer lugar, en una actitud de «trascendencia» en el trabajo del artista y, después, paradójicamente, en un subjetivismo absoluto: ante el «desacuerdo ontológico» entre el ser y el mundo, ante la inseguridad que el contacto con las cosas y la imposibilidad de un conocimiento completo generan en el hombre, el artista reacciona quitándole al mundo «todo coeficiente de realidad», cubriéndole con un «velo tranquilizador» mediante los signos de un lenguaje.⁶¹ Los personajes se conciben entonces como «entes abstractos», elementos compositivos de una puesta en escena tiránica, que no hace referencia a una realidad preexistente, a un sentido externo al discurso teatral, sino que produce arbitrariamente «su» sentido a través de un complejo de procedimientos deformatorios y semióticamente autónomos.

Las direcciones teatrales de Reinhardt, así como las experiencias cinematográficas «expresionistas» de Lang y de Murnau,

