

El proceso de transducción escénica

María del Carmen Bobes Naves
Universidad de Oviedo

La semiología ha conferido al estudio del teatro unas posibilidades más amplias que las que tenía en el método histórico, en el enfoque estilístico, en el análisis estructuralista, y en general en los métodos formales, que, desde presupuestos y fines diferentes, coincidían en centrar su interés en los signos verbales del texto dramático escrito, en sí mismos o en sus relaciones textuales, intertextuales o contextuales.

La semiología del teatro, surgida en la Europa central (Polonia y Checoslovaquia) a partir de los años treinta del siglo XX, alcanza amplio desarrollo en la Europa occidental (Italia, Francia, España) después de los años setenta. En principio, la semiología observa que el género dramático utiliza en el escenario, además del lenguaje verbal, signos de sistemas no verbales que se corresponden con las referencias de los signos verbales indicados en el texto o propiciados por él, y, sobre todo, advierte que el proceso de comunicación literaria que sigue el texto dramático hasta culminar en la representación escénica, es diferente del que siguen los otros géneros literarios. Después de estas primeras observaciones, la semiología avanza en el análisis de texto dramático en todas las fases de su expresión y manifestación y adquiere un gran desarrollo cuando se orienta hacia el análisis de los sistemas de signos escénicos no verbales.

Las obras de Otakar Zich, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, y de Jan Mukarovsky, *An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor* (1931 ambas), abren paso a las teorías semiológicas de autores como el mismo Mukarovsky en sus obras posteriores, *Veltruski, Honzl, Bogatyrev...* De 1931 es también la primera edición de la obra de R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, que a partir de la tercera edición incluirá un artículo sobre «Las funciones del lenguaje en el teatro» (trad. esp. en *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libro, 1997), donde reúne las ideas específicas sobre el teatro que había incluido en la obra general, y que resultarán básicas para la semiología de la obra dramática.

Zich deja claro que el sistema lingüístico no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática, y no es necesariamente el más destacado; en la representación escénica intervienen en simultaneidad o sucesivamente varios sistemas de signos entre los cuales se crea una tensión comunicativa muy diferente de la que se deriva de la lectura, basada y organizada exclusivamente por y entre los signos verbales; cualquiera de los sistemas sémicos utilizados puede erigirse en el centro de las referencias para organizar el sentido de la representación y de la historia y subordinar a los demás sistemas, de forma parecida a lo que ocurre en el conjunto de los signos de un sistema, si uno de ellos (el métrico, el rítmico, el metafórico, etc.) organiza la lectura cuando se trata del sistema verbal en un texto artístico que utilice estos signos: el comportamiento que se da entre varios sistemas de signos es el mismo que se da en los signos de un sistema y es que uno de ellos sirve de centro para organizar a los otros.

La fluidez y el dinamismo de la jerarquización de sistemas sémicos propuesta por Zich, que se inspira en la teoría de la «dominante» que Tynianov había formulado para el análisis del poema lírico, supera el estatismo del que parten las interpretaciones metodológicas anteriores, particularmente del enfoque estructuralista y abre muchas posibilidades al análisis semiótico del texto dramático.

La otra idea básica desde los primeros años para la semiología deja claro que una investigación dramática ha de tener en cuenta el hecho de que el teatro es un género literario cuyo proceso de comunicación es radicalmente diferente del que siguen la lírica o la narración. Los textos literarios, incluido el dramático, se dirigen a la lectura, acto en el que culmina su proceso semiótico de comunicación. El texto dramático, dirigido también en una primera instancia a la lectura y cumple todas las circunstancias y las fases de un proceso de comunicación literaria, pero además se prolonga, mediante una transducción realizada por un lector, que se convierte en nuevo emisor de un proceso desdoblado, intrínsecamente específico del drama, en una representación escénica.

Además de los signos verbales (escritos) que el drama tiene en común con la lírica y la narración y que se dirigen directamente a la lectura (texto literario), el texto dramático contiene otros signos verbales, también escritos, pues no puede ser de otra manera, si de un texto literario se trata (texto espectacular), que diseñan una representación virtual. Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación. El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular.

Hay que advertir que limitar el proceso a la lectura o desarrollarlo en todas sus posibilidades no es una decisión a posteriori de un director de escena, pues es una cualidad del texto dramático que incluye como parte de su propio modo de ser una virtual representación. Por tanto, el proceso de comunicación diseñado en el texto dramático es de una primera lectura y una pos-

terior transducción en signos escénicos, de una forma o de otra. Y esta naturaleza específica del texto dramático es una cualidad en él, no algo que se añade a posteriori, por obra de un director, que ve cualidades para convertirlo en representación. El texto escrito como obra de teatro confiere una doble naturaleza a los signos que utiliza en su expresión: unos se dirigen a la lectura y además se mantienen sobre el escenario como signos orales, y hay otros, los que construyen una virtual representación, que no son realizados oralmente en el escenario, pasan al escenario por sus referencias, mediante las cuales recrean un espacio dramático, un espacio escenográfico, un espacio lúdico en el espacio escénico del teatro donde se represente, además de indicar movimientos, distancias, gestos, maquillaje, vestidos, música, etc. Esto significa que los son signos verbales del texto escrito, unos se conservan como signos verbales, pero orales, en el texto escénico y otros se convierten en signos no verbales sobre el escenario para crear una puesta en escena.

Es un hecho, por demás evidente: la persistencia del diálogo escrito en escena, en realización oral, y la transformación de los signos verbales en objetos y signos no verbales sobre el escenario (que por estar allí se convierten en signos), parece olvidarlo la crítica y la teoría dramática que opone texto a representación. El texto, la lectura y la representación escénica constituyen tres fases sucesivas (expresión, comunicación, comunicación dramática) de un solo proceso semiótico que puede ser incompleto, si se para en una de sus fases, o llegar a sus máximas posibilidades: puede haber un texto sin lectura (cuántos habrá!), un texto con lectura pero sin representación (cuántos hay!), y puede haber textos que sigan el proceso completo (los más felices, que también son muchos): texto, lectura y representación.

El texto escrito implica un autor real y admite un lector virtual, como cualquier proceso semiótico de expresión, siempre que esté escrito en un lenguaje conocido; la lectura exige un texto, por tanto un autor, y un lector que de hecho lo lea; la

representación exige un texto, un lector y un transductor, es decir, un lector que transforme su lectura en una representación, partiendo de su propia interpretación del texto y con la colaboración de actores, y además un público receptor, aunque puede pensarse en una representación sin público. En este caso se repite la misma situación que en el primer proceso: de la misma manera que podemos figurarnos la escritura de un texto sin lectores, puede pensarse en una representación escénica sin público.

La integración sucesiva de las tres fases es necesaria para que el proceso de comunicación dramática se cumpla íntegramente, en su virtualidad. Pero insisto en que una cosa es el proceso completo que puede desarrollar el texto dramático y otra es su posible interrupción teórica y pragmática.

La teoría dramática tradicional estudia casi en exclusiva el texto verbal (diálogo principalmente) y se ocupa generalmente del estilo del autor o de la historia que cuenta, de modo que no hay diferencia de enfoque crítico o teórico en el estudio del drama con el de la narración (temática) o de la lírica (análisis de los valores estilísticos del discurso). También era frecuente que el estudio del drama buscara las relaciones del texto con las circunstancias de la vida del autor, señalando cómo los motivos reflejan más o menos directa o simbólicamente episodios y eventos de su vida o de su personalidad; se trataba de ver las relaciones del texto objetivado en la escritura con el contexto social o cultural, a través del autor, o bien con el contexto literario, en la llamada crítica de fuentes, que intenta señalar de dónde proceden y cómo se articulan, en una disposición determinada los distintos rasgos, temas, motivos, o formas de otros textos y de otros autores anteriores. Se trataba, en resumen, de determinar las relaciones que el texto tiene con otros textos (intertextualidad), con su entorno social (sociocrítica) y con su autor (psicocrítica, biografía, etc.).

Ya en el siglo XX se produce una reacción contra estos modos y modas de analizar el texto dramático (también los otros

géneros, pero fundamentalmente el dramático) y la teoría intenta centrarse en los recursos y formas específicas del teatro y lo hace no solamente para dar testimonio de que existen sino también para verificar qué sentido crean en la obra, es decir, para leerlas semióticamente.

Al identificar lo teatral en el texto dramático escrito, lo que define al teatro como género, se parte inicialmente de negar como «teatral» lo que tiene en común con los otros géneros literarios, pues, como ocurre casi siempre, se fija lo específico en la diferencia, y se empieza rechazando la palabra, el discurso verbal, porque es común a todos los géneros y se intenta limitar la teatralidad a los signos no verbales. Desde el lado de la creación se pretende hacer textos sin palabras y del lado de la investigación se procura atender a todos los signos escénicos menos a la palabra. Esto resulta una incongruencia porque incluso los signos no verbales del escenario son previamente expresados mediante signos verbales, de modo que una obra que ha renunciado a la palabra, como *Acto sin palabras*, de Becket, sigue siendo un texto escrito; en realidad en el llamado «teatro sin palabras» a lo que se renuncia es al diálogo, es decir, a los signos verbales que normalmente se mantienen en escena, pero siguen escribiéndose los textos, aunque sean reducidos a las acotaciones.

Teorías, como la de Artaud, que consideran a la palabra como elemento distorsionante en el teatro y directamente antiteatral, y que, por tanto, creen que debe ser eliminada de la escena a fin de potenciar los signos no verbales (espacios, objetos, movimientos, figuras, sonidos, etc.), son en realidad teorías anti-diálogo, no anti-verbales. Teatro sin diálogo puede ser hecho, pero sin palabras difícilmente lo será, porque siempre se recurrirá a la palabra escrita la fijación de los otros signos de sistemas no verbales. En cualquier caso, un texto dramático reducido a las acotaciones, resultará, sin duda, más limitado que el que utiliza el diálogo.

Si echamos una mirada a la historia de la teoría literaria, podemos advertir que pocas veces se ha estudiado la obra literaria en

su totalidad, teniendo en cuenta todos las posibilidades y los aspectos de sus formas y sentidos; y cuando se dice que cambia el horizonte teórico o la metodología, en general lo que se hace es un desplazamiento del interés de un aspecto a otro, porque se cree que literariamente tiene mayor relieve. Esta actitud, tan frecuente y general en la historia de las ciencias, lleva necesariamente a reduccionismos teóricos que se basan en escalas de valores literarios excluyentes, o al menos jerarquizantes, y siempre subjetivas. Suele ocurrir que en tales supuestos sale beneficiado uno de los géneros y quedan preteridos otros: si la crítica es de tipo temático o contenidista (sincrónica o diacrónicamente), el género más estudiado suele ser el narrativo; si un método considera más literario el lenguaje que los motivos desarrollados, la crítica y la teoría derivan hacia análisis formales métricos y estilísticos y suele preferir como objeto más inmediato de su interés el género lírico.

El estructuralismo, método formal, que no cree en las cosas sino en las relaciones entre las cosas, tratándose de un texto literario, lógicamente tendrá como objeto inmediato de sus análisis las relaciones entre las unidades del discurso (palabras, motivos narrativos y dramáticos) y abandonará la crítica temática, la social, la psicológica, etc. y mantendrá que los temas pertenecen al acervo común del lenguaje, y no son parte de los valores literarios.

Pues bien, cuando la semiología propone sus líneas de análisis, el género de estudio más interesante resulta ser el teatro, porque lo que caracteriza a los textos dramáticos no es el diálogo, que podemos encontrar en la lírica y en la novela; no es tampoco la belleza formal, que es aspiración común de todos los textos literarios, según los cánones que prevalezcan en cada momento histórico o en cada movimiento estético; lo específico del texto dramático es el proceso semiótico que sigue, en dos fases (comunicación y transducción) que culminan en la lectura y en la representación, y el uso en simultaneidad de varios sistemas de signos en el escenario, los dirigidos al oído (signos verba-

les y algunos no verbales, como la música y el sonido) y los dirigidos a la vista (signos no verbales, todos ellos visuales)

La semiología ha abierto unas posibilidades nuevas para la teoría dramática y para la crítica teatral, y lo ha hecho en los dos sentidos en los que el texto dramático tiene su especificidad: (1) en el estudio de los sistemas de signos escénicos no verbales, que nunca habían sido estudiados antes como unidades artísticas significantes y con valor pragmático (remiten a situaciones históricas, éticas y estéticas), y (2) en el análisis de ese proceso semiótico de comunicación en dos partes. En tal proceso, el diálogo (signos verbales) permanece desde el texto escrito hasta la representación, cambiando de la forma escrita a la verbalizada; el texto espectacular se manifiesta primero como signo verbal y es sustituido en escena por su referencia.

El texto dramático se caracteriza fundamentalmente porque es un texto preparado para la representación, frente a la lírica o la novela que, orientados y destinados a la lectura, individual o colectiva, completan su proceso de comunicación en ella. Aunque hay textos líricos o textos narrativos que se han representado, ha sido después de una preparación *ad hoc*, ya que éstos dos géneros no tienen un texto virtualmente representable, que exija un proceso de comunicación escénica. Su proceso semiótico se agota en la lectura, y sólo si se les añade un texto espectacular, pueden alcanzar la representación sobre un escenario.

El teatro comparte con la lírica y la narración una forma de proceso semiótico, que lleva del autor al texto y de éste al lector; la segunda parte de su proceso de comunicación, el que llamamos proceso de transducción dramática, aproxima el teatro a otra manifestación artística, también narrativa, el cine, ya que tanto la representación escénica como la expresión fílmica son procesos de transducción, que parten de un texto escrito: la obra de teatro o el guión cinematográfico.

Vamos a referirnos a la transducción dramática y vamos a hacerlo sobre un texto corto de Valle Inclán, para ejemplificar

los límites del texto literario y del texto espectacular, de la lectura y de la representación y para comprobar qué función debe asumir el director de escena que, a partir de una lectura del texto, da forma escénica a una historia y la contextualiza en unos espacios escenográficos y lúdicos.

Cuando el director dispone el escenario sabe que, al levantar el telón y antes de que los actores empiecen a hablar, se producirá una comunicación que va de la escena a la sala, a partir de la propuesta que hace el espacio escenográfico con todos los signos que lo configuran. Los objetos, los ruidos, las luces, las distancias y los posibles cambios que pueden darse en aquellos signos que no son estáticos, y se van presentando en sucesividad, suscitan la puesta en marcha de un proceso interpretativo por parte del público, que activa su capacidad interpretativa a través de los signos que se le ofrecen a la vista y al oído, y se inicia así el proceso denominado «diálogo primario» (D. M. Kaplan, *La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria*, 1973). En conjunto podemos decir que se trata de un proceso semiótico que prepara la comunicación dramática y la enmarca en una relación que se basa en el pánico y en la agresión. Al público se le ofrecen unos espacios escenográficos llenos de signos cuya clave interpretativa todavía desconoce: no sabe qué es lo que está en escena y, sobre todo, no sabe cómo derivará; ve cosas y personas que están quietas o se mueven, que se acercan y se alejan, que se ponen de frente o de espalda, que actúan como si no hubiera público (cuarta pared) o que se colocan de frente al público siguiendo una técnica de retablo; oye música y ruidos y espera que se inicie el diálogo entre los actores. Un director que juegue con el público, pondrá en escena signos ambiguos o signos desconcertantes que desasosiegen y, a veces, irritan al público, porque no sabe interpretarlos, o no le sugieren cómo va a ser la historia que seguirá, no les ve sentido, aunque será inevitable que trate de hacerlo. La situación de pánico que sienten los actores antes de iniciar la representación es paralela a la expecta-

ción que se apodera del público ante los primeros signos que descubre en escena y a los cuales no puede dar una interpretación segura. La lectura que el público hace en este primer momento de oferta escénica, puede verse confirmada o rechazada por lo que luego seguirá en la obra y formará parte de la lectura total del texto representado. La responsabilidad semiótica del director se inicia, por tanto, desde el momento en que se levanta el telón.

El texto dramático le ofrecerá, aparte de un diálogo que debe ser realizado en escena con todo su contexto paralingüístico (entonación, timbre, ritmo), kinésico (el diálogo se realiza como lenguaje vivo, en presencia, cara a cara) y proxémico (en relación con otros sujetos que estén en escena, a una distancia determinada, con aproximaciones y alejamientos, en situación de frente o de espaldas, etc.), y generalmente con unas acotaciones iniciales donde se precisen las coordenadas de espacio y tiempo de la historia y que han de ser ofrecidas en escena mediante sus referencias que se convierten en signos no verbales.

Para ver qué aspectos deben ser tenidos en cuenta en la puesta en escena, revisaremos todo el proceso de comunicación dramática del texto literario y del texto espectacular en una pequeña obra de Valle Inclán, *Sacrilegio*, que forma con otras cinco el *Retablo de avaricia, la lujuria y la muerte*. Podremos comprobar la necesidad de que el director de escena siga un proceso de transducción que consiste en leer el texto dramático y realizar el diálogo en forma verbal sobre el espacio escénico, y convertir a éste en espacio escenográfico según las indicaciones del texto espectacular en sus referencias. El director tiene libertad a la hora de dar forma verbal a los diálogos y puede aconsejar a los actores según le parezca que deben ser dichos, pues elige siempre entre varias posibilidades de escenificación sugeridas por un texto, que por ser literario (artístico) permite varias lecturas, y está obligado a decidirse por una que sea coherente con las que van diseñando los sucesivos pasajes y que conocerá con la lectura del texto completo. Sólo cuando se completa la lectura y la

subsiguiente escenificación, se podrán perfilar las funciones que corresponden a los signos que forman el texto dramático completo: la lectura global ofrece los indicios para las escenificaciones parciales en cada momento de la secuencia representada.

En algunas escenas el texto ofrecerá varias salidas, entre las que el director debe elegir una y aún pueden encontrarse ejemplos en los que el texto no ofrece ninguna salida, pero hay que salir y, por tanto, buscar salida, operación que compete al director y le permite márgenes de creación amplios. Todas estas posibilidades se encuentran en la práctica escénica, aunque sea para un texto tan corto como el que vamos a analizar.

Con vistas a las posibilidades de escenificación y teniendo en cuenta el mayor número posible de indicios que forman parte del texto espectacular, podemos empezar por el título, y advertimos que *Sacrilegio* forma parte de un conjunto de cinco obras reunidas bajo el título común de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. El título común puede ser leído como texto espectacular y también como texto literario. A pesar de su brevedad, y referido a las cinco obras que acoge, admite dos interpretaciones: una dirigida a la representación escénica, pues alude a una posible técnica de retablo, con personajes que estén siempre de frente y que hagan movimientos más o menos ritualizados y expresiones salmodiadas; la otra lectura estaría orientada hacia una temática común de vicios y muerte, que se ofrece con variantes en las cinco obras y que, según nos parece, interactúa de unas obras a otras: en todas hay vicios de lujuria y de avaricia, todas terminan en muerte, y todas reiteran la relación que hay entre el pecado y la muerte: en *La rosa de papel*, la avaricia y la lujuria desatada de Julepe conducen al incendio de la fragua y a la muerte; en *Ligazón* la avaricia de la Ventera y de la Vieja Raposa, la lujuria del Bulto de manta y retaco o la del Afilador, llevan a un desenlace de muerte, y así todas las demás. Como ejes temáticos constantes en el *Retablo*, los signos de avaricia, lujuria y muerte adquieren un relieve especial en la representación.

Otro tanto encontramos en el título y subtítulo propios de la obrita que analizamos, *Sacrilegio. Auto para siluetas*, que apunta a un contenido religioso (en los términos «sacrilegio» y «auto») y a una forma de espectáculo («teatro de siluetas»), aunque este segundo aspecto también podría referirse a una forma de entender a los personajes, que no alcanzan categoría humana, y sólo son siluetas (en relación con el contexto literario que proviene de otras formas de teatro cercanas: teatro de sombras, teatro deshumanizado, marionetas, títeres, etc.), con lo que también afectaría a la manera de representar y estaría en relación con el texto espectacular. No podemos olvidar que cada una de las formas de escenificación (con hombres, con títeres, con sombras; autos, pasos, entremeses, comedias, tragedias, etc.) condicionan o modelizan tanto la historia como el espectáculo: la tragedia y la comedia no admiten sobre el escenario la extrema crueldad o la extrema desvergüenza que está permitida a los entremeses, por ejemplo: *El viejo celoso* es considerada una de las obras más atrevidas del teatro universal (Grillparzer) y puede permitírsele por la modelización del género al que pertenece, el entremés, que resolvía con palos e histriónicamente cualquier tema, en busca de la risa inmediata. Cervantes no es tan directo en *El celoso extremeño* porque el género novela no lo consentía. Pero sigamos con el texto escrito, en sus aspectos literario y espectacular y sus consiguientes lecturas y escenificaciones posibles.

El espacio escenográfico está diseñado en la primera de las acotaciones, que resulta bastante extensa, pues ocupa casi una página. El dibujo del lugar donde transcurrirán los hechos se hace como una descripción, siguiendo la tónica frecuente en Valle Inclán: convencionalmente el autor es un observador que da testimonio de lo que está ante sus ojos; se sitúa frente al escenario, como un espectador más, y describe lo que ve, dándole a la descripción una forma lingüística en la que abundan las metonimias (sésamo por cueva; sombra por hombre) y las metáforas y personificaciones (negro y rojo tumulto por rojas y negras llamas; el

añil esmalte estremecido de tornasoles por el agua tersa, azul con tornasoles rojos que parecen un temblor, etc.).

El director, que se encuentra con este texto espectacular como indicaciones para dar forma al espacio escenográfico, recibe información sobre colores, luces en torbellino y sombras, aguas y teas, arcadas y cuevas; recibe informaciones indirectas sobre los personajes, cuyo traje o aspecto en general no se describe, pero ha de vestirlos y caracterizarlos como caballistas; se dice que están haciendo un ruedo donde discuten (un capítulo), lo que informa al director de que hay un sonido no articulado o al menos no distinguible como discurso verbal, pero perceptible; se dice que llega un personaje, al que las acotaciones presentan con cuatro pinceladas sueltas, según la manera en que el estilo verbal impresionista construye a sus personajes: *achivado, zancudo, barbas capuchinas, muchos escapularios, sayal de ermitaño*; no es una descripción completa, como la haría un estilo realista que acumula informaciones sobre la apariencia física, sino que se destacan cuatro notas para caracterizarlo por las que lo definen y a la vez lo caricaturizan, y generalmente son defectos que dan más personalidad que los rasgos normales, corrientes. Cuando se destacan unos rasgos frente a otros, incluso aunque sean normales, se rompe el equilibrio de la descripción y se sobrevaloran unas partes que se hacen específicas o características de ese personaje, es decir, lo individualizan en el conjunto de los personajes. El Padre Veritas, que es el personaje que llega, resume su ser en esos adjetivos presentadores: *achivado, zancudo, con barbas capuchinas*, y realizará su función de confesor en la historia del *Sacrilegio*.

El nombre, Padre Veritas, preside la descripción y tiende un enlace semántico al tono religioso del título y del subtítulo, reafirmando la lectura en ese sentido. Tanto en las acotaciones que siguen como en los diálogos, son continuas las alusiones a los ritos, a las figuras, a la vida religiosa, desde una fe ruda y rudimentaria que oscila entre la ignorancia, la falta de respeto y

un oscuro temor. Tanto el Padre Veritas cuando se ve reflejado con su corona en el agua, como El Sordo de Triana cuando se mete de lleno en la confesión, sienten ese temor, y los otros caballistas parece que no las tienen todas consigo. La representación que corresponde a los actores ha de tener en cuenta que no todo es burla y que la risa está muy mediatizada por unos nervios que terminan disparando y matando al pobre Sordo de Triana.

Todos los datos que se suceden como información para poner en escena personajes y ambientes que respondan a la teatralidad diseñada en el texto espectacular, son apuntados en el texto escrito y deben ser realizados por el director, que dispone de un margen bastante amplio para su lectura e interpretación: ha de decidir cómo da forma a ese tumulto de luces y sombras, a esa topografía de cuevas y charcas, a esos personajes que son caballistas y discuten en ruedo y a ese nuevo personaje que llega, y cómo puede conseguir que el espectador lo vea achivado, zancudo y con barbas capuchinas. La forma en que esta descripción se objetiva, o se sustituye por otra que no haga disonar al personaje en la historia, es cosa del director, de su libertad creadora. Y aquí radica el proceso de transducción: en la necesidad de presentar visualmente lo que se describe con palabras que, por lo general, no son de definición ostensiva, sino que son valoraciones, interpretaciones del aspecto, de formas, de colores, de relaciones, etc.

Todo esto se plantea antes de que se abra el diálogo y para que el público conforme su propia historia antes de que la obra comience con la suya. Ya sabemos que el ambiente es el de unos bandoleros, sabemos que discuten, que es de noche, que estamos al aire libre. No conocemos nada de la historia, y sólo sus coordenadas cronotópicas, pero ya podemos a figurarnos cómo será la historia, o al menos podremos rechazar algunas que en ese ambiente serían inusitadas: no estamos, por ejemplo, ante una comedia de salón, o ante un drama rural. El cuadro, más o

menos estático, empezará a cobrar movimiento escénico con la palabra de los actores, que irá construyendo la historia.

Cuando se inicia el diálogo no se dan explicaciones sobre la prehistoria; el recién llegado trae el mensaje de un condenado a muerte («si se está en darle mulé») al que, según los cánones que rigen las relaciones de los bandoleros, hay que concederle una última gracia. La discusión sorda y distante se acerca por medio de un diálogo en cuyas intervenciones se manifestarán reacciones variadas, modos de ser y maneras de juzgar de todos los que constituyen esa tropa de cinco caballistas y su capitán, porque el diálogo no sólo construye la historia, sino que además construye a los personajes. La proxémica deberá señalar el enfrentamiento entre el condenado y sus jueces, a veces lo hará destacando a uno de ellos, otras veces se turnarán en sus apreciaciones uno tras otro.

Nuevas acotaciones sirven para presentar al condenado, El Sordo de Triana, descrito también en estilo expresionista que destaca los rasgos de su caricatura: *vejete flamenco, tufos de ceniza, patas de alambre, un chirlo de oreja a oreja, magra figura*. De nuevo, el director de escena ha de interpretar estos enunciados metafóricos y completar, sin graves disonancias, el conjunto de una figura, que se complementa con acotaciones descriptivas que pueden facilitar la elección de las referencias: *dos vueltas de cadena al cuello, esposas en las manos y apretada a los ojos una venda*.

Parece difícil dar forma escénica a la expresión, también referida al vejete, *terne actitud de rufo garitero*, pues ¿cómo se objetiva en una figura humana la actitud terne de rufo garitero? Estamos ante un texto literario con ambigüedad semántica, de modo que cada lector lo interpretará en el conjunto según pueda, pero también estamos ante un texto espectacular, tan ambiguo como el literario (por ser también artístico), que puede ser objetivado en escena de muchas maneras, dependiendo de la idea de «rufo garitero», o de «actitud terne» que tenga cada uno de los directores que pongan en escena esta obra.

Más adelante el texto dará nuevos datos retrospectivos sobre la posición del condenado cuando antes de confesarse dice que «sería bien que me bajases de este nicho, para hacer arrodillado la declaración de mis culpas». En todo caso, es preciso leer toda la obra para dar a cada figura la apariencia desde el principio, y por alguna forma hay que decidirse, y aquí entra la función obligada del director como sujeto de la transducción teatral. El público de la sala, que no tiene acceso a las acotaciones, aceptará la propuesta del director, y éste, con la libertad posible, se moverá en los límites del texto, pues no va a presentar al Sordo vestido de etiqueta o como el labrador más honrado.

Confirma, pues, el texto dramático, la existencia de un texto literario y de un texto espectacular en todo su discurso desde el título hasta el diálogo y las acotaciones. La función del director de escena se mueve con amplios márgenes de creatividad interpretativa para dar forma a las descripciones y presentaciones, sean en el estilo que sea, del texto escrito, y a la vez confirma que el proceso de comunicación dramática se basa en la duplicación de un proceso semiótico de comunicación (autor-obra-lector), seguido de un proceso semiótico de transducción (lector/director-representación-público).

El proceso de comunicación que inicia el autor, y puesto que lo expresa mediante un texto literario, permite lecturas diversas que afectan a la historia, a los personajes, a todos los sistemas de signos tanto verbales como no verbales, integrados en una creación artística. El proceso de transducción, que compete al director, implica una lectura, que condiciona y limita una expresión espectacular artística, y también ambigua, que cada espectador leerá a su modo.

Los diálogos sugieren también, por su ambigüedad expresiva, alternativas de interpretación escénica; puede verificarse en el que sostienen Carifancho y El Sordo de Triana: no queda claro si se trata de un auténtico diálogo de sordos, en el que cada uno interviene sin tener en cuenta lo que dice el otro, o se trata de una

actitud que adoptan los interlocutores, aunque oigan; Carifancho sólo quiere hacer gracia, hablar en broma y el vejete le contesta con exclamaciones que muestran su actitud terne, y para ello no es necesario que haya oído lo que su interlocutor ha dicho: para que diga lo que dice basta con que vea (no que oiga) que se dirige a él, y aunque una venda le cubre los ojos, el vejete sabe que tiene al lado a Carifancho; o no lo oye o no lo tiene en cuenta, porque no sigue el tema, y el diálogo no avanza, sólo reitera el enfrentamiento. El director, y acaso los actores, si entienden el texto y no se limitan a recitarlo, pueden darle un sentido u otro. Más adelante El Sordo advierte que oye mejor de una oreja que de otra y, por tanto, el actor que hace de Carifancho puede darse por enterado o no, hasta que se lo descubre El Sordo.

El diálogo se generaliza en las escenas siguientes, y una curiosa «estrategia escénica» permite al autor reconstruir, al menos en parte, la prehistoria que no había dado anteriormente, y que el público necesita como información previa para entender la historia. Los caballistas mantienen un diálogo que no es tal, sino la ilustración de las actitudes de admiración o de indignación que ha producido el vejete aguantando el tormento a que lo han sometido para que cante la traición que, según suponen, les ha hecho. Los caballistas exponen su filosofía para justificar la sentencia de muerte a que han condenado al «soplón», y alguno manifiesta dudas. La ironía y la lógica que utiliza la retórica de Vaca Rabiosa es secundada por El Sordo de Triana y por todos los demás con sus risas, en un ambiente festivo, que parece extraño en un caso de condena a muerte e inminente ejecución. No se explicaría este tono a no ser como un efecto de mediación del género «teatro de siluetas» sobre la escena y sus diálogos, porque el condenado y sus jueces no son personas, son simplemente siluetas, y el que va a morir no es un hombre, es una silueta. No es humor negro, es humor de títeres.

La historia no puede ser más sencilla en sus funciones: Traición-Juicio-Muerte. Y así se plantea y así se desenlaza, y sin

embargo la Muerte no es el efecto causal de las funciones. Muere El Sordo de Triana ejecutado por el Capitán de bandoleros, pero muere por sus palabras, para evitar que conmueva a los bandidos. La tragedia que tan nítidamente muestra sus pasos se desvía en sus motivaciones, sin alterar un ápice de la secuencia prevista. Hay un quiebro que el director debe subrayar, si es que lee el texto y le da el sentido religioso que planea sobre todas las unidades narrativas, dramáticas, actanciales y cronotópicas: se dispone una salida, y por caminos no previstos se llega a ella, la muerte acecha detrás de la lujuria y detrás de la avaricia de esos personajes simples que se convierten en siluetas de los vicios y constituyen un retablo de avaricia, lujuria y muerte.

Poco a poco va surgiendo la idea de seguir la broma y disfrazar a uno de cura para que cumpla la petición del reo de confesarse y también para que los bandoleros puedan enterarse de sus hazañas y si realmente existió soplo o no.

El tono de farsa de siluetas se impone y el director de escena deberá tenerlo en cuenta para dar forma escénica armónica al conjunto. El sacrilegio, la farsa de la confesión, desenlaza la tragedia, después de que la última escena se convierte en relato: es la terrible autobiografía de El Sordo de Triana, que no ha perdido su sentido del bien y del mal, y la cuenta en su confesión al padre Veritas y es oída por toda la tropa de caballista. El Capitán dispara su retaco y mata al reo, en un desenlace, inesperado en su forma. Destacamos que la historia no termina en el diálogo, sino en una acotación: «El Capitán se había echado el retaco a la cara. Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda. Un fognazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta».

La obra se cierra con una exclamación del Capitán, que comenta su acción: «¡Si no le sello la boca, nos gana la entraña ese tunante!».

No cabe duda de que la función fundamental del diálogo ha sido construir la historia, aunque no conduce al desenlace, mien-

tras que la función fundamental de las acotaciones ha sido dibujar lugares, luces, sombras, personajes, movimientos, actitudes, gestos, etc. que constituyen el contexto de la historia. No cabe duda de que el diálogo puede identificarse en general con el texto literario y las acotaciones con el texto espectacular, pero no de un modo rígido. El texto literario ha permitido una lectura, con ambigüedades artísticas frecuentes, y el texto espectacular, también con ambigüedades artísticas, ha permitido una representación que realiza la transducción del texto propuesta por el director. Lo que no parece claro es una consideración cuantitativa y cualitativa de uno y otro texto. No podemos afirmar que el texto literario es el diálogo y el texto espectacular son las acotaciones; tampoco podemos decir que el diálogo constituya el discurso primero y las acotaciones sean el secundario, ya que hemos comprobado que la ambigüedad propia del texto artístico está en el diálogo y también en el lenguaje de las acotaciones que sugieren no en forma unívoca la representación, y hemos podido comprobar que el desenlace, una de las tres funciones principales de la secuencia trágica, no está dicha en el diálogo, sino por la última de las acotaciones.

La ley del decoro que impide en la poética clásica que haya muertes en escena aquí queda preterida por el efectismo del disparo y de la muerte en escena de *El Sordo de Triana*, al que desde el título se había presentado con la modelización propia del género «teatro de siluetas» y se confirma aquí al decir «dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta»: la acotación es decisiva para el desenlace y para cerrar el tono general de la tragedia: una silueta muere como un cristobeta.

El texto dramático parte de la creación de un autor, que conforma una historia y una forma de teatralidad; ésta será realizada por el director de escena, que además inicia el proceso de transducción que llevará a la representación. La representación y el proceso de transducción están en el texto escrito como una exigencia semiótica derivada de su carácter dramático.

