

# VEINTE AÑOS DESPUÉS...

Gastón Gáinza\*



**E**n estos veinte años que han pasado desde la publicación de su número inicial, ESCENA se ha esforzado en mantener un diálogo abierto y provechoso con todos los sectores involucrados en la producción artística del espectáculo. De una u otra forma, la revista ha procurado ser consecuente con su principio fundacional de constituirse en vocero de las inquietudes, observaciones críticas y, de modo especial,

aportaciones creativas de quienes forman parte de los diversos colectivos y estamentos que dan vida, con sus productos, a la dimensión estética del espectáculo.

Cierto es, sin embargo, que por su naturaleza de publicación periódica ESCENA es, prioritariamente, comunicación verbal; las ilustraciones que la engalanan desde su fundación, están casi siempre ancladas con determinaciones verbales. El predominio del

\* Profesor Escuela Filología, Lingüística y Literatura, U.C.R.

lenguaje verbal resulta abrumador, lo que es una paradoja si se considera que el espectáculo es, más bien, un producto de lenguajes no verbales.

Incluso, en algunas culturas de diversa datación, pero que pueden considerarse antiguas por ser anteriores al cine, los textos “teatrales” —y uso las comillas para enfatizar el término y, así, oponerlo a “dramatúrgicos”— otorgan al lenguaje verbal un rol secundario en relación con los recursos semióticos no verbales que estructuran sus enunciados.

La mención del cine no es casual, ni inocente, toda vez que constituye una producción de espectáculo con predominio semiótico de los lenguajes no verbales icónicos. Precisamente, la referencia al cine es, en mi opinión, insoslayable cuando debemos distinguir, en el marco de nuestra cultura, la diferencia que mencioné antes entre los adjetivos ‘teatral’ y ‘dramatúrgico’.

La reflexión que sigue, sobre la diferencia teórica y práctica entre los referentes a que, respectivamente, apuntan dichos términos, es mi modesta contribución a la celebración de los veinte años de ESCENA,

Me motivan para ello dos factores que operan en la percepción y sensibilidad sociales relativas a la producción estética teatral, actualmente vigentes en Costa Rica. El primero tiene que ver con el hecho de que la producción dramatúrgica, en el nivel cuantitativo, es notablemente menor que el resto de la producción literaria nacional. El segundo, se pone en evidencia en los concursos literarios.

## LA CONFUSIÓN ENTRE DRAMATURGIA Y ESPECTÁCULO TEATRAL

Antes de examinar las determinaciones sociales que los factores mencionados provo-

can en el ámbito teatral, hay que recordar que ESCENA, desde su fundación, ha puesto sus páginas a disposición de los dramaturgos nacionales. En los índices periódicos de nuestra publicación, pueden apreciarse nombres y títulos que muestran el entusiasta interés de autores que enfrentan los desafíos del género literario dramatúrgico.

La intención de estas líneas no consiste en evaluar dichos textos, aunque puede señalarse, en general, que entre ellos hay algunos que muestran más aciertos literarios que otros. Por el contrario, lo que me interesa destacar es que la dramaturgia costarricense existe, a pesar de que muchos de los textos que la evidencian nunca hayan sido puestos en escena. Con todo, este tipo de producción sigue siendo proporcionalmente escaso en relación con los de la lírica y la narrativa; y podría afirmarse, como hipótesis de trabajo, que el cine tiene que ver con ello.

Por otro lado, ha ocurrido que en los llamamientos de algunos concursos literarios, nacionales e internacionales, se establezca entre los géneros convocados el teatro, así como suena. Quiero decir que, en el discurso correspondiente, se pueden hallar enunciados como éste: “La Institución XX convoca su Certamen Literario trienal en las modalidades de poesía, teatro y novela... Etc.”

Si bien este uso de ‘teatro’ está legitimado por el género discursivo literario secular, en la actualidad —y también creo que por influencia del cine, según señalaré más adelante—, se ha hecho equívoco.

Como todo concurso literario supone la constitución de un jurado, en el caso de concursos con varias modalidades (esto es, géneros literarios), normalmente se instituye un jurado para cada una de ellas. Me ha correspondido formar parte de jurados para obras de “teatro” y he podido comprobar, de

manera progresiva, que los concursantes, en lugar de escribir textos dramáticos, escriben guiones, otro tipo de género discursivo. Hay que admitir, sin embargo, que la dramaturgia y el de los guionistas son géneros discursivos vinculados con procesos creativos artísticos y poseen, por lo mismo, características semióticas comunes. De hecho, las "acotaciones", que constituyen una dimensión discursiva suficientemente legitimada del género dramático, son formantes de guión dentro de los textos de este discurso.

Para establecer las diferencias semióticas entre estos géneros discursivos, es necesario reconocer, en primer lugar, su base de comparación, esto es, lo que tienen en común.

La dramaturgia y la producción de guiones tienen como sustento semiótico básico el lenguaje verbal. Asimismo, los textos de ambos discursos utilizan un lenguaje modelizador secundario para realizar su propósito artístico. El empleo de lenguajes no verbales como el dibujo, por ejemplo —especialmente, en la producción de guiones—, se funda en la conveniencia de superar cualquiera posibilidad de equívoco que pudiese originar la enunciación verbal del texto.

Se diferencian, por su parte, en que el texto dramático es un producto discursivo de la literatura; corresponde a una modalidad genérica de la estética literaria. En tal sentido, el material semiótico constitutivo de la dramaturgia es el lenguaje verbal: éste es el lenguaje primario, por cuyo intermedio se despliega el lenguaje secundario modelizante de la producción artística. En cambio, el guión es uno de los componentes de un texto artístico en cuya producción intervienen, además, diversos lenguajes no verbales, predominantemente visuales cuando se inscribe en la estética del espectáculo. El lenguaje

modelizador secundario en este tipo de textos se manifiesta a través de múltiples lenguajes primarios, el verbal entre ellos.

La materia semiótica de la estética literaria es verbal; la de la estética del espectáculo es predominantemente no verbal, aunque en su constitución participe la verbalidad.

El texto dramático manifiesta su potencial artístico en sí mismo, sea o no llevado a la escena; mientras que el valor artístico del guión sólo puede ser reconocido cuando se produce el texto del que forma parte y que es el resultado de la articulación del lenguaje verbal con otros lenguajes de carácter no verbal.

Ahora bien, el teatro es la puesta en escena de un texto dramático que, por la transformación a que lo somete el proceso escénico, accede a la condición de espectáculo. Esto no significa que desaparezcan de él las estructuras y combinaciones propias de su literariedad.

Más aún, el proceso escénico que transforma un texto dramático en teatral, consiste en articular un conjunto de enunciados de diversos lenguajes no verbales al enunciado verbal dramático. En el proceso, al menos en nuestra cultura, el lenguaje verbal conserva el protagonismo semiótico y determina la naturaleza de los enunciados no verbales. Con todo, en la escenificación el lenguaje modelizador secundario se manifiesta a través de todos los lenguajes primarios involucrados en el proceso, entre los cuales el verbal es *primus inter pares*.

El teatro, por tanto, pertenece a la estética del espectáculo, aunque, a diferencia de otros géneros discursivos que la manifiestan, como el cine, por ejemplo, el texto teatral se funda, tiene su origen, en un texto literario.

Nada mejor para comprender esta diferencia cualitativa del teatro respecto de los otros géneros espectaculares, que considerar la relación entre un texto literario, narrativo o dramático, y su versión cinematográfica. Las diferencias semióticas entre la literatura y el cine son tan grandes, que un filme hecho a partir de una novela, por ejemplo, fracasaría irremediabilmente si se limitase a reproducirla. Por el contrario, el texto cinematográfico exige que la novela —o el texto literario utilizado como punto de partida— se transforme, de modo ineludible, en guión.

El proceso de teatralización de un texto dramático es totalmente distinto de la producción cinematográfica. En otras palabras, la puesta en escena no consiste en transformar el texto dramático en guión. (Es verdad que un director teatral puede, en algunas ocasiones, realizar esa transformación, aunque la crítica se encargará, seguramente, de reprocharle su proceder). La estética teatral resulta de la articulación de diversos lenguajes no verbales con el texto verbal dramático, en función de este último. Los méritos de la dirección teatral residen, por consiguiente, en la capacidad de producir enunciados con los lenguajes no verbales de la puesta en escena, para lograr que el sentido del texto literario dramático se materialice en la intensa síntesis artística de una representación escénica.

Con todo, la escenificación hace que los enunciados no verbales adquieran relevancia semiótica, hasta el punto de que un buen montaje puede ocultar las deficiencias de un texto dramático artísticamente débil. La calidad artística, en tal caso, depende de la teatralidad del espectáculo, no del valor literario del texto dramático. Aquí reside, en mi opinión, la diferencia más clara entre textos dramáticos y teatrales.

## LOS 'EFECTOS ESPECIALES' DEL CINE

Los textos cinematográficos, en cambio, se estructuran sobre el eje lingüístico de imágenes en movimiento. El cine no es teatro ni literatura. Si bien sus textos pertenecen a la estética del espectáculo, como los del teatro y la danza, por ejemplo, a diferencia de estos últimos los filmes poseen la cualidad de conservarse, al menos, por períodos que, con los avances tecnológicos, cada vez son más largos.

Al pasar de la finalidad informativa: fotografía en movimiento de sucesos reales, a la creativa: narración de sucesos ficticios que parecen reales, el cine hizo posible conservar secuencias de imágenes creadas por la fantasía de quien las realizaba, a modo de relatos que siempre podían volver a verse. El movimiento de la imagen, a su vez, permitía superar el carácter estático del relato iconográfico.

Esta característica del cine ha sido determinante para su conversión en mercancía dentro de las condiciones de producción capitalista. Así como la técnica ha permitido incrementar la capacidad de duración de los filmes, hizo posible, también, desarrollar los medios de su reproducción.

Por otra parte, hacer cine supone un proceso caro, requiere de una inversión previa significativa; sin embargo, para la lógica capitalista es un buen negocio hacer que un filme producido en un lugar específico pueda ser visto en muchos otros lugares. Los derechos de distribución de cada filme y los de explotación de las salas de exhibición, constituyen, entre otros, los mecanismos de recuperación y ganancias suculentas que origina la empresa. En este contexto, puede entenderse fácilmente la apetecida

ble dimensión mercantil que la cinematografía adquirió y que la transformó en industria.

Hollywood es el mejor ejemplo de este proceso, uno de cuyos efectos, sin embargo, ha sido dificultar, si no impedir, el desarrollo artístico de los recursos cinematográficos. La lógica capitalista exige, entre otros resultados empresariales, recuperar la inversión en el plazo más breve posible y acrecentar el capital en los máximos niveles que ese plazo permita. Para este negocio, lo que importa es que la mercancía sea aceptada masivamente, por lo que la excelencia artística del producto pasa a un segundo plano. El consumo masivo de la producción industrial cinematográfica se riñe, por supuesto, con los objetivos de decantación y búsqueda permanentes de todo proceso artístico, cuyas manifestaciones de vanguardia son, por lo mismo, masivamente rechazadas y, de manera selectiva, ignoradas por los empresarios.

En este contexto, la producción artística cinematográfica apenas ha logrado poner en evidencia filmes de categoría, cuya escasez contrasta, en cambio, con la abundancia de los mediocres. De ningún modo quiero decir que los espectadores exijan dicha mediocridad; por el contrario, me refiero a las actuales condiciones sociales de producción del discurso cinematográfico. En otras palabras, aludo a que dichas condiciones se articulan con otras muchas manifestaciones del desarrollo insuficiente de la sociedad, como la existencia de niveles de educación bajísimos, incompatibles con la necesidad de plenitud estética.

En cambio, las necesidades de entretenimiento y diversión en el marco de un mundo de alienación creciente, han fomentado la aparición de un tipo de relatos fílmicos que

gravitan en torno de dos ejes expresivos y apelativos: la modelización de conflictos, situaciones y personajes carentes de profundidad y, simultáneamente, la generación del mito de las "estrellas" de cine.

La superficialidad del modelo argumental, que favorece la fácil comprensión reclamada por el espectador masivo, se compensa con el uso de un recurso cinematográfico de creciente espectacularidad: los 'efectos especiales'. Los últimos veinticinco años de la industria cinematográfica muestran, inequívocamente, el progresivo refinamiento de los efectos especiales, deudor de los sorprendentes avances tecnológicos causados por el desarrollo científico de la electrónica, la informática y la cibernética. La fascinación que provocan los efectos especiales, se ha convertido en el principal ingrediente del cine comercial.

El recurso a que me refiero no es intrínsecamente perverso ni mucho menos. De hecho, constituye un valioso aporte a la dimensión visual del espectáculo. Si lo menciono en el contexto negativo de la crítica al cine comercial, es porque ha sido utilizado para enmascarar la pobreza artística de los productos de la industria cinematográfica. En gran medida, los efectos especiales se han convertido en el propio producto.

El guionista de los espectáculos cinematográficos y televisuales ha tenido que aprender a convivir con ese recurso, toda vez que tiene que lograr la aceptación comercial de su producto. De esta manera, se ve muchas veces obligado a empobrecer los enunciados que elabora con los signos del lenguaje secundario modelizador que utiliza. Entre estos signos, el de la refracción, manifiesto en el discurso ajeno.

La influencia masiva de los efectos espaciales cinematográficos ha sido determi-

nante, según creo, en la configuración literaria de los textos dramáticos. Con el propósito de modelizar conflictos sociales como el papel depredador de los seres humanos sobre el ambiente natural, por ejemplo, se pone el énfasis en la espectacularidad de los desastres. Las dimensiones dramáticas acunadas secularmente en la producción literaria dramática, ceden el paso a la mostración visual efectista de acontecimientos ominosos para la supervivencia de la propia humanidad. Esto no está mal, por supuesto, pero corresponde más bien a guiones de cine o TV. En cambio, el análisis de las relaciones sociales y la progresiva construcción de los personajes (incluido el discurso ajeno), son postergados a un segundo nivel comunicativo.

En síntesis, la dramaturgia sobrevive penosamente en el contexto de la producción espectacular, condenada a ser excluida de la puesta en escena y a reducirse a pura escritura literaria. Este mismo factor de las condiciones de producción escénica, ha influenciado, también, a los directores de teatro, y no pocas veces se han escenificado piezas dramáticas consagradas por la historia literaria del género, echando mano a recursos equivalentes a los efectos especiales a que me he referido. En todos los casos, obviamente, el afán de lucro juega un rol significativo.

Por otra parte, creo que es conveniente que en las convocatorias de certámenes literarios entre cuyas modalidades se distinga la dramaturgia, se utilice este término y no el de teatro.

