

EL TEATRO COMO RED DE MEDIACIONES¹

Enrique BANÚS
Centro de Estudios Europeos
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 173-194]

El teatro puede considerarse una actividad cultural paradigmática, pues en él tiene un papel central la "mediación". Este concepto ha de concebirse hermenéuticamente: es el resultado de la "situación hermenéutica" del mediador, y conduce a unas respuestas concretas por parte de la audiencia; en consecuencia, los mediadores culturales han de ser conscientes de su función y de las implicaciones de ésta, y desempeñarla con responsabilidad. Se analiza la mediación teatral como un ejemplo de estas ideas.

Theatre may be viewed as a paradigmatical cultural activity, in which "mediation" plays a central role. The concept of mediation must be hermeneutically understood, as a result of the mediator's own views and leading to concrete responses from the part of the audience; as a consequence, cultural mediators should be aware of their function and its implications and act responsibly. Mediation in theatre is analysed as an example of such ideas.

ESTA PONENCIA pretende introducir en el debate un concepto que me parece esencial en la vida cultural.² A la vez, se podrá mostrar que el teatro —o, quizá mejor, las artes escénicas— son el paradigma de la vida cultural. Ese concepto es el de "mediación", un verdadero concepto "céntrica": Desde luego, no aparece en el esquema clásico que entiende la obra literaria como un proceso comunicativo en que el texto sería el mensaje entre el emisor que codifica y el receptor que descodifica.³ Sólo en modelos más complejos de comunicación, la "mediación" se insinúa en el "canal".

Es más, el crítico y el sistema de enseñanza, dos prototipos de mediación incluso han sido criticados, desde diferentes posturas. Desde tendencias formalistas, compartidas a menudo por escritores, las mediaciones han sido sospechosas de falsificar el contacto directo con el texto.⁴ Para el neomarxismo, la mediación —especialmente el sistema educativo— va a ser un elemento manipulador, casi siempre opresor, interesado en mantener el status quo.⁵ Pierre Bourdieu llegará a decir que "l'école détruit" (279) el modo espontáneo, "pro-fético" de lectura, para sustituirlo por otro, acorde con la tradición social.⁶

El teatro, por contra, es paradigma de la vida cultural porque reconoce el trabajo de los mediadores (esto encuentra un ejemplo tangible en el debate sobre si el concepto de "derechos de autor" es aplicable o no a los directores de escena). Y esto es así porque el teatro es un riquísimo sistema de mediaciones y

por utilizar el término "sistema" no entro en la "teoría de sistemas", cibernético o de cualquier otra filiación, sino que intento expresar algo muy sencillo:

- que en el teatro se da un gran número de mediaciones,
- que están interrelacionadas.

Por ello, como se verá, el adjetivo "riquísimo" está elegido muy conscientemente.

Pero hay que avalar la afirmación sobre el carácter paradigmático de las artes escénicas indicando que en la vida cultural el contacto con la cultura siempre es mediado, intrínseca y extrínsecamente. El caso más sencillo podría ser el de un libro, que para poder alcanzar difusión, tiene que ser editado (mediación extrínseca) o el de un cuadro, colgado en un lugar determinado, lo cual también es una mediación extrínseca. En ambos casos, además, se dan unas expectativas por parte del lector o del espectador, expectativas que son previas al contacto con el libro o cuadro ("pre-juicios") y que constituyen una mediación interna. Por supuesto que esas expectativas se dan en diferentes niveles, desde lo más amplio a lo más concreto.

Pero, además, en la vida cultural sólo pervive lo que es mediado. Frente al miedo a la "traición al original", Escarpit señala: "Zwar wird der Autor durch diese Praxis verraten, aber der Verrat gibt ihm oder, besser gesagt, seinem Werk eine neue Lebensdauer" (90), con lo que concluye: "Laßt uns denn ein Buch gut oder schlecht nennen, wenn es niemanden mehr gibt, der es mißverstehen könnte was für Bücher den Tod bedeutet" (91). Estas ideas están cercanas a lo que Barthes llamaba la muerte del autor y también a los postulados de la "teoría de la recepción". Para ella, efectivamente, el mediador tiene algo de "autor" y es "Teil eines kontinuierlichen schöpferischen Prozesses" (Escarpit 90).⁷ Se conocen de la historia suficientes ejemplos de que, con metáfora de Steiner, "el eco enriquece" (344). Por eso, Escarpit va a hablar de "trahison créatrice", Guyard de tantas "belles infidèles" en la traducción (34) y Steiner de la "paradoja de la traición por magnificación" (341)⁸, mientras que Pierre Bourdieu recuerda que "il y a des erreurs de lecture qui sont très efficaces" (284). La mediación enriquece, de ahí que el calificativo "riquísimo" haya sido una opción consciente.

Todavía, sin embargo, se ha de tematizar esa especial densidad de mediaciones que se da en el teatro y, además, en una especial interconexión.

Sin embargo, antes de entrar en mediaciones concretas puede ser útil recordar que el teatro es un diálogo permanente entre administración, técnica y arte. Ese diálogo encierra un cúmulo de mediaciones en la innumerables negociaciones, a las que se acude con determinadas estrategias y cuyos resultados pueden ser diferentes al punto de partida, porque -por ejemplo- la administración y la técnica han ejercido una fuerte mediación sobre el concepto artís-

tico. Pero un teatro no es una isla, sino que está en un contexto, en un marco, mediador a su vez sobre esos tres factores. Dicho esto y sin pretender ser exhaustivos, se pueden estudiar los siguientes procesos de mediación:

La mediación por excelencia en el teatro —aún siendo una función relativamente moderna (ver Cid 40)— parece la del director de escena, encargado de la actualización del mensaje del texto teatral, con todas las modificaciones que introduzca y frente a las cuales el texto no es capaz de defenderse.⁹ No siempre el director de escena complementará el trabajo del autor en el mismo sentido que éste quiso darle. En el caso de autores vivos se puede llegar a una cierta interlocución, diálogo o debate entre ambos configuradores del texto representado; en otros casos, el director de escena es señor bastante omnipotente del texto y puede —como se sabe por múltiples ejemplos— llegar a interpretaciones audaces. El miedo del autor frente a esas interpretaciones puede llevar en algunos casos a estrategias para intentar conseguir una versión acorde con sus intenciones. Así Bert Brecht —“terror de los directores mediocres y (...) horror absoluto de los empresarios” (*El director...*, 204)— preparará “libros de instrucciones” para sus obras (pero, curiosamente, no sólo para ellas, sino también para las que él ha dirigido). En otros casos, ese deseo del autor se puede concretar en la multitud de acotaciones muy detalladas (es el caso de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Erward Albee).

Esta mediación, la aparentemente más paradigmática, sirve para estudiar más en detalle el núcleo de cualquier mediación. Pues, ¿qué es una mediación? Un doble proceso hermenéutico, es decir, de selección e interpretación, realizado siempre desde unos presupuestos. El primer proceso hermenéutico se da en la recepción de la obra por parte del mediador: en el encuentro (en este caso) con el texto teatral se activan unas expectativas, unos pre-juicios desde los cuales se lee¹⁰ y desde los que establecen puentes de aceptación o de rechazo de determinados elementos de la obra y, por lo tanto, deseos de modificarla.¹¹ Pero también se activan asociaciones con otras obras, redes de intertextualidad, que luego pueden aparecer en la representación, reconocibles a veces sólo para los expertos, otras veces consideradas como “contaminaciones” por el espectador, etc. Y, en cualquier caso, se cierran los lugares de indeterminación —que tan convincentemente describiera Iser (1970)—, tal como describe José Luis Alonso (277):

El autor da unas pistas, unos datos, pero no todos, Hay que descubrir, averiguar, seguir rostros, rellenar huecos, adivinar edades, caracteres, vidas. Y lo que no esté suficientemente explicado en el texto, “inventarlo”, sin miedo, ya que todo ha de tener una razón, un porqué. Sí, aunque sea inventado.

De todo ello surgirá una imagen enraizada en la personalidad del director, que tenderá o bien a escuchar las líneas maestras del texto, a reconocer el ambiente, el clima y no querer enturbiarlo o más bien a imponer su visión, su idea.

El segundo proceso se da precisamente cuando el mediador activa sus recursos para diseñar la obra en el modo en que quiere transmitirla: éste es sin duda en el teatro el momento más interesante y gnoseológicamente más complejo, puesto que en él se expresa la intención con la que quiere transmitir esa obra teatral. La intención marcará la actuación del mediador: el mediador "vermittelt unter dem Interesse weiter, unter dem er rezipiert hat, oder unter einem anderen Interesse, das er nach der Rezeption für geeigneter hält oder an dem ihm mehr liegt" (Ehrismann 15). Indudablemente, siempre encontrará limitaciones externas para realizarla (las condiciones del espacio escénico y de su dotación, el marco presupuestario, la necesidad de colaborar con otras personas, cuyas intenciones nunca coincidirán plenamente con la suya.¹² Además, encontrará limitaciones internas para la realización de su intención; en efecto, la persona es siempre limitada y, entre sus limitaciones, se encuentra el hecho de que su intención nunca se realiza ni plena ni exclusivamente. Cuanto más compleja es la acción humana, tanto más real es el riesgo de que exista un diferencial de realización de la intención. Y la acción artística es una acción compleja. No hace falta recordar que ese diferencial se puede dar "por defecto" (no se consigue realizar la intención)¹³ pero también "por exceso" (la obra artística encierra sentidos no englobados en la intención primaria).¹⁴ Ese potencial de sentido no coincidente con la intención del autor se puede ir actualizando a lo largo del tiempo o, en un arte efímero como es la representación teatral, puede realizarse en las diferentes maneras en que el espectador —con sus propias expectativas y sus propios pre-juicios— realiza la comprensión.¹⁵

Ahora bien, ese segundo proceso hermenéutico que se da en el mediador cuando se pone manos a la obra para realizar su idea de la obra teatral, aquella que va a transmitir, está marcado, de una parte, por la visión general que tenga de qué es teatro: baste pensar en lo diferente que será una obra montada desde la perspectiva de que el teatro es más bien texto o más bien espectáculo visual o quizá incluso más bien coreografía, que deben dominar los espacios o la palabra o el cuerpo;¹⁶ que debe ser provocación etc. Por otra parte, estará marcado por la idea que se hace del receptor. Si Iser habla del "lector implícito" presente ya en el proceso de creación literaria,¹⁷ también el mediador teatral tiene en mente un "espectador implícito" (ver Urrutia): "Authors often have in mind specific groups of persons as audience" (Gracia 145) y lo mismo se puede decir del mediador teatral. Además, el mediador teatral habitualmente es relativamente cercano a su público, trabaja siempre hacia un público, que conoce —o cree conocer—; además, su dependencia con respecto al público puede ser mayor que la del autor. No hace falta destacar que también ese "público" al que se dirige el mediador es un constructo, una ficción que puede tener mayor o menor base real.

Si bien esa labor del director de escena se puede considerar como la quintaesencia de la mediación teatral, hay muchas otras mediaciones previas, concomitantes o posteriores a su trabajo. De las concomitantes ya se ha hablado y son las más visibles sobre el escenario. Son aquellas que afectan a todos los elementos del montaje (vestuario, decorados, iluminación, etc.) y cuyo diseño está encargado a los diferentes especialistas, bajo la coordinación del director. Ellos contribuyen a crear la interpretación visual que se transmitirá al espectador y lo harán con mayor o menor coherencia según sea la personalidad del director de escena capaz de transmitir criterios de tal forma que la personalidad y creatividad de cada uno de sus colaboradores salga a relucir pero de forma armónica con el conjunto. Aquí hay un difícil juego de fuerzas que debe conseguir equilibrios delicados huyendo de los extremos: anular la personalidad llevando a soluciones anodinas o perder la coherencia interpretativa.

La otra mediación concomitante, visible y audible –y de extrema importancia– es la de los actores y actrices, en la que de nuevo el equilibrio que sea capaz de conseguir la dirección de actores parece el elemento esencial. La mediación comienza con la primera aparición en escena, antes de que se pronuncie una palabra: el personaje que representa puede quedar, en la memoria visual del espectador, permanentemente vinculado al aspecto del actor o de la actriz. La personalidad del autor o de la actriz, su experiencia vital, su comprensión del papel, sus experiencias previas con esa obra... su confianza en el director y su concepto, su carácter dominante o capaz de someterse: todo ello forma parte de esa mediación, en la que también pueden jugar un papel sus prejuicios (o experiencias previas) respecto del público ante el que actúa (la ciudad, el teatro, etc.), incluso su estado de forma en ese día. Todo ello configura una mediación. Pero también influye la idea que tenga de cuál debe ser la interpretación ideal: no será lo mismo un actor o actriz a la Stanislavski, en un esfuerzo por construir el personaje “desde dentro”, o a la Meyerhold, con su idea de que el teatro es una convención (rechazando, pues, el psicologismo de Stanislavski), o a la Brecht, con la propuesta de actuación reflexiva y distanciada o a la Grotowski con su afán de “teatro pobre” que destierra todo lo superfluo (ver Cid 27), por citar algunas escuelas muy conocidas y ya con larga historia. Este es un fenomenal instrumentario de mediación que, sin duda, pasará por el tamiz del director hasta acordar (por sintonía o por diálogo o por una cierta “tiranía” del director) una interpretación coherente. O, si no se da esa autoridad del director, alguno de los actores se alzarán con el protagonismo.¹⁸

Todo esto se refiere, en cierta medida, al arte escénico más sencilla: si añadimos el elemento musical, la mediación se complica y aparece el director musical, que debe encontrar una sintonía con el director escénico, y aparece la orquesta y el coro y los cantantes. Que, a la vez, deben ser actores y actrices, a

veces con gran soltura y otras, con evidentes limitaciones. Y en el terreno musical, aparece un "texto", es decir, la partitura, que casi nunca es unívoco, que respecto de los "tempi", por ejemplo, deja grandes libertades.¹⁹ Sea esto un simple apunte de un gran tema, que merece un tratamiento aparte.

Previa a la labor de montaje de una obra teatral es, obviamente, la edición del texto. En la mayoría de los casos, para el hecho teatral esto no es de una gran importancia, puesto que muchos elementos de esa edición (su aspecto visual, la inserción en una determinada colección, el precio, etc.), que en el caso de la lectura pueden crear ciertas expectativas, se pierden. Tiene, eso sí, una gran importancia el que los textos estén asequibles: y ahí juegan un papel las modas literarias, en algunos momentos más cercanas al hecho teatral que en otros.²⁰ La edición también tendrá especial importancia en el caso de obras rescatadas ("descubrimientos") o de nuevas ediciones que suponen una revisión del texto anterior. Además, en estos momentos se entiende que el director de escena tiene una capacidad bastante amplia con respecto al texto original,²¹ sobre todo si es relativamente antiguo: puede —muchas veces por ayudar a salvar la distancia histórica— modernizarlo, incluso abreviarlo, etc.²² Esta tarea, en muchas ocasiones, le viene dada por el traductor o adaptador del texto o el director de escena la realizará en estrecha colaboración con él.

Sí puede tener mayor importancia la parte de comentario que suele acompañar a toda edición: el prólogo, la presentación, las notas, etc. y que ayudará a configurar la interpretación que, en la recepción, se haga el director de escena y también otros participantes en el montaje. Junto a eso, también otros estudios, comentarios, etc. pueden ejercer una función mediadora sobre los mediadores: casi ninguna interpretación se produce *ex nihilo*, sino que se sustenta en pre-juicios que pueden llegar hasta aquella primera vez que, en la escuela, se oyó hablar de una determinada obra de teatro. Toda la riqueza de una vida puede expresarse en un momento dado en una interpretación, todas sus lecturas. Pero también tiene una función mediadora la propia biografía, la visión del mundo que se tenga, etc.: todo ello conformará una lectura concreta, que será la que luego se intente plasmar en escena. La mediación es, por tanto, no sólo un acto cultural sino un acto vital.

Una muy relevante mediación previa al montaje concreto es la programación de la temporada en un teatro, unos festivales, etc. El director artístico, el gerente o quien en cada caso sea responsable de establecer ese marco asume una importantísima función mediadora, de la que —obviamente— depende qué va a llegar al público y qué no. De la mediación de los programadores dependen las modas teatrales, los autores olvidados, las tendencias, etc. Evidentemente, una programación comercial, dependiente para su financiación sólo del público, tiene unos condicionamientos muy distintos. Precisamente los

teatros públicos (o los privados altamente subvencionados) pueden programar con mayor libertad con respecto a la viabilidad económica, pero marcan con claridad el espacio en que van a moverse directores de escena y, finalmente, el público. A veces, sin embargo, también se ven sujetos a mediaciones: en el acuerdo alcanzado en 2001 para el Teatre Lliure, por ejemplo, las instituciones participantes impusieron la creación de un comité que asesorase al director sobre la programación.²³ Los responsables de la programación son un ejemplo claro de la eficacia de una mediación a la que se le suele prestar relativamente poca atención: la prensa, por ejemplo, dedica mucho más espacio a los estrenos de cada obra que a las líneas maestras (o no tan maestras) en la programación de un teatro. Sólo en revistas especializadas o en la sección cultural de algunos —muy pocos— periódicos se encontrarán referencias al respecto.²⁴ Por supuesto, el responsable de programación realiza una función claramente hermenéutica: su programación se guiará por el concepto que tenga de qué es valioso en teatro, por la imagen que tenga de su propio teatro²⁵ y también por la imagen que se haga del público y de lo que debe darle.²⁶ Su mediación es de una eficacia muy alta, especialmente en las muchas poblaciones en las que un solo teatro es la fuente de la experiencia receptora de las ciudadanas y ciudadanos. Y su mediación puede ser también significativa en cuanto al público, en términos cuantitativos.²⁷

Ahora bien, incluso el programador se mueve en un marco determinado y, en cierta manera, depende de otras mediaciones. En un plano más etéreo, se verá inconscientemente “mediado” por las modas de programación, por lo que, supuestamente, “funciona” o “no funciona”. ¿No es cierto, por ejemplo, que entre las tragedias clásicas *Medea* es, en estos momentos, la más representada? ¿No es cierto, por ejemplo, que entre los “clásicos modernos” se representan muchos más autores americanos que franceses, que un Anouilh o un Giraudoux parecen olvidados, mientras que Tennessee Williams, Edward Albee y Arthur Miller florecen en las carteleras? ¿No se apela ahí a un “constructo”, el público, para justificar simpatías u olvidos? Porque, a veces, el público real no reacciona como se espera: por ejemplo, una de esas obras que hoy parecen casi imposibles de representar es *María Estuardo* de Schiller... hasta que lo ha intentado —en una versión casi sin concesiones a la actualización— el Burgtheater vienés, con gran éxito.²⁸

La dependencia del programador es menor, obviamente, si cuenta con una compañía propia o, al menos, con la posibilidad de producir. En caso contrario, dependerá de la oferta existente en “el mercado”, reducida aún más muchas veces, puesto que, por el presupuesto que maneja, tendrá que recurrir a obras que formen parte de alguna red que cuente con algún tipo de subvención.

En este y en todos los demás casos, por lo tanto, el marco financiero juega otro papel mediador. Y, dentro del ámbito financiero, las cualidades de las personas son de importancia decisiva, en especial, su capacidad de persuasión. En los teatros medianos y grandes, en los que la estructura bicéfala de dirección artística-gerencia es muy común, la sintonía que se consiga entre ambos niveles es sustancial. Y siempre, también en caso de dirección unipersonal, la capacidad de convicción cara a quienes han de aprobar el presupuesto también es esencial.²⁹

En el caso de las subvenciones podrían aparecer incluso connotaciones políticas, que –paradójicamente– quizá sean más perceptibles a nivel local (por la cercanía) que a nivel estatal. De todas formas, si no se rebasa excesivamente el marco de lo socialmente aceptable, se tiene la impresión de que la injerencia política es escasa, también porque un nivel político interfiriendo en la vida cultural tiene mala imagen.³⁰ Posiblemente también porque, en estos momentos de una política que básicamente se ha convertido en gestión económica, el “low profile” político lleva a un no-intervencionismo que, en principio, parece muy positivo, aunque no despeja del todo la duda de si detrás de ello no se esconde quizá la falta de confianza en que el teatro (y la cultura en general) tenga un efecto relevante sobre la vida social. Por otra parte, quizá se esté pagando un precio por ello: “mejor no molestar a nadie, parece ser la divisa subliminal”.³¹ La “coexistencia pacífica” entre teatro y política parece bastante aceptada. Hay incluso manifestaciones de ello que a los verdaderos revolucionarios del teatro, de otras épocas, les resultarían muy llamativas. Así, en abril de 2001, la Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña solicitaban a la Generalitat que apoyara al Teatro Lliure “como valor cultural de ámbito nacional”.³² Aquí son los profesionales del teatro quienes lo encuadran en un marco político, lo que, sin duda, supondrá luego una mediación para quienes trabajen en el Lliure, no tanto por las improbables injerencias de la Generalitat, cuanto por flotar sobre ellos un imaginario colectivo.

También los medios de comunicación pueden ejercer una notable mediación frente a los programadores. En abril de 2001, el director del National Theatre británico, Trevor Nunn, anunciaba su retirada como reacción a las críticas según las cuales su programación sería excesivamente comercial. El diario alemán *Süddeutsche Zeitung* comenta la fuerte presión a la que se ven sometidos los jóvenes directores y lo hace con el ejemplo de Jens-Daniel Herzog, recién llegado al teatro de Mannheim y que, poco después, ante las críticas en cartas de lectores al periódico, del propio periódico y de algunos políticos, retiró cuatro obras de la programación que había presentado sustituyéndolas por otras cuatro, supuestamente de más atractivo para el público.³³

Pero más en general, sí se puede afirmar que respecto de la programación hay, en numerosísimos casos, una (en lo concreto casi invisible, pero de fondo muy relevante) mediación del nivel político, puesto que, en muchos teatros públicos, el intendente, director artístico (o la figura que, en cada caso, sea responsable de la programación), es nombrado por algún gremio (Patronato, Consejo de Administración, etc.) en el que están representados (a veces con mayoría), los partidos políticos.³⁴

En cuanto al difícil tema de los patrocinios, en España aún muy escasamente desarrollados, no es fácil dilucidar qué efectos tengan sobre la programación. Posiblemente interaccionen aquí varios "implícitos": la visión que tenga quien vaya a conseguir patrocinios de aquellos que se los vayan a dar; la visión que éstos tengan de cuál es el sentido de un patrocinio que —según los manuales al uso— no se debe considerar una inversión a fondo perdido en materia cultural, sino una parte de los gastos de publicidad; por lo tanto, posiblemente haya también una expectativa de impacto de esa actividad. Las interacciones aquí son múltiples y configuran al final una mediación que tiene un carácter algo misterioso.³⁵

Hay, además de las financieras, otras limitaciones: una muy importante se refiere a las condiciones arquitectónicas y escénicas en las cuales se ha de representar una obra determinada. El caso más extremo es la imposibilidad de presentar una obra porque el espacio no lo permite. En otros casos hay que realizar adaptaciones, etc. Otro elemento importantísimo es la acústica de la sala, que puede mediar de forma incluso terrible. A ello se unen (otro tema de estudio aparte) las mediaciones que pueda ejercer la apoyatura técnica, audiovisual, musical no en vivo, etc.

Pero el lugar en que se representa una obra ejerce también una eminente función mediadora sobre el espectador y lo hace durante la representación, y también antes. No cabe duda de que la vivencia teatral es completamente distinta en un teatro a la italiana (y aquí, también lo es en un elegante y cómodo palco o en la calurosa zona alta que siempre se ha llamado coloquialmente "gallinero" y que en muchos teatros ha adquirido el solemne y probablemente irónico nombre de "paraíso"), en una sala alternativa, en un moderno auditorio, etc.³⁶ Pero es que el saber que la obra se va a representar en un determinado tipo de espacio escénico (a poca experiencia teatral que se tenga) despierta también expectativas completamente diferentes. Es distinto un teatro en un tradicional "barrio teatral" o en un espacio al margen de los circuitos oficiales (ver Bablet), etc. Y, puesto que la recepción es un proceso hermenéutico, esas expectativas marcarán el encuentro con la representación.

Son muchos los elementos que generan expectativas en el público, con lo que la situación en el momento en que se abre el telón (si es que hay telón) es

cualquier cosa menos ingenua. El marketing que se ha realizado crea unas expectativas determinadas. Para algunos espectadores, más informados, también el nombre de actores y actrices y, sobre todo, del director de escena puede suponer un importante apriori. Todo esto, dejando de lado el autor y el texto, que también van acompañados de sus expectativas.

Ya en la sala, es muy probable que el receptor (si es que ha llegado con unos minutos de antelación) hojee el programa de mano que le han entregado al entrar, programa en el que también se le transmitirán –bajo la capa de informaciones– determinadas interpretaciones, mediaciones al fin de la obra que va a empezar a ver poco después.³⁷

Es fácil comprobar que el espectador está en medio de una red de mediaciones, algunas de las cuales se realizan “in actu”, en el mismo momento de la recepción. Allí hay una interesante mediación de los demás receptores: el público ejerce un efecto empático sobre cada uno de sus componentes. Es evidente que en un teatro hay percepciones simultáneas muy diferenciadas, que tendrán que ver con la situación momentánea de cada espectador, con sus expectativas, su situación vital, sus conocimientos, las asociaciones y evocaciones que despierte la representación, la posibilidad de contrastar esa representación con otras de la misma obra (es decir, la experiencia teatral) y muchos otros factores. Pero también es evidente que resulta muy difícil aislarse completamente del entorno receptivo, que la empatía funciona: la risa es contagiosa y el silencio atormentado, también. Un público inquieto y desconcentrado provoca una recepción distinta que un público centrado, etc.

Pero el público forma también parte de otras mediaciones: una muy general, puesto que da el marco en el cual se desarrolla la actividad de un teatro concreto;³⁸ y de otra mediación *ex ante* para otros receptores, puesto que es uno de los creadores de “la fama” que precede a una obra teatral y que condiciona tanto la decisión de ir a ver o no una representación como las expectativas con las que se acude a ella. Esa “fama” se suele atribuir más bien a la crítica, pero parece que no se debe desdeñar el fenómeno que podríamos llamar coloquialmente “boca a boca”, las recomendaciones de amigos, de personas cercanas, etc., sobre todo si van avaladas por la “autoridad del testigo” (“yo la he visto”) y por la personalización de la recomendación (“te va a gustar”).³⁹ En cuanto a la crítica, está investida de un cierto hábito de “experta”, con lo que tiene relevancia social, que será mayor o menor según el “alcance” de su mediación, es decir, la difusión o el grado de impacto del medio en que se exprese, el prestigio del crítico y también la “autoridad” de que esté investido el vehículo del que se sirva para la mediación (un medio de comunicación tiene una alta “autoridad”, de la que participan los críticos concretos, también los menos conocidos, que, por ejemplo, publiquen en la sección cultural de ese

periódico).⁴⁰ Por supuesto que la autoridad de cada medio es subjetiva y depende en buena parte de la afinidad del receptor concreto con ese medio. Por mostrar toda la complejidad, también habría que destacar que sobre la crítica también media el público, al menos en el sentido mínimo de que el crítico reflejará la mayor o menor asistencia a una representación teatral y, probablemente, la reacción general del “público”. Junto a eso, en algunos casos será más patente (o más bien latente, pero real) la influencia del público sobre el crítico, pero eso depende del grado de independencia que tenga el crítico, la opinión que él tenga del público (si considera que es, en general, un público poco entendido, tendrá menos problemas para desmarcarse de él), etc. En cualquier caso, otros factores pueden ejercer una mayor mediación sobre el crítico: su relación con el teatro (tanto menos relevante cuanto más poderoso sea el medio para el que escriba), su posición dentro del propio medio, donde su independencia puede verse mermada por la orientación general del periódico, de la sección, del redactor-jefe.⁴¹

Junto a todas estas mediaciones, relativamente tangibles, hay otras más etéreas y, sin embargo, altamente activas. Son las modas, esas ideas que flotan en el aire y gozan de “general aceptación” y que a veces asumen aún los menos convencionales. Por ejemplo, en el teatro –al menos en Europa, Estados Unidos quizá tenga un gusto más conservador–⁴² parece que por ósmosis se ha generalizado la idea de que la representación se debe sobre todo a un público, no a un texto. Fidelidad al original no es un valor en alza, con lo que –sorprendentemente– estaríamos más cerca de postulados ilustrados que de los románticos. Es decir: no llaman la atención las actualizaciones, las transposiciones, etc. Dos ejemplos entre miles: Albert Boadella –con el interesante criterio de “hacemos lo que creemos oportuno desde el punto de vista satírico, más allá de nuestras simpatías y amistades” (*El Mundo*, 30 de noviembre de 2001)– puede presentar un *Ubú, president*, que es la transposición del *Ubú, rey* de Alfred Jarry a Cataluña, con Jordi Pujol como protagonista, y con la inclusión de Pasqual Maragall en la más reciente versión. Y, en el Liceu, con el escándalo correspondiente, Calixto Bieito puede trasladar el verdiano *Un ballo in maschera* al Parlamento –y, en parte importante, a sus servicios– o el *Don Giovanni* de Mozart –en una producción para la English National Opera– a la Barcelona de hoy, entre bares, cocaína, éxtasis.⁴³ Tampoco llama la atención la interpretación de una obra teatral a la luz, por ejemplo, de un fenómeno cultural muy posterior: así, el psicoanálisis se puede aplicar a la tragedia griega. La fidelidad al original incluso podría ser tachada de “museal”.⁴⁴ Y, aunque parece que las épocas de experimentación extrema han pasado, las versiones de ese tipo tampoco parecen estar de moda. La crítica, en general, opina que el peso de la tradición es bastante fuerte y no hay gran innovación⁴⁵ y desde luego, suele alabar las novedades.⁴⁶

A todos estos factores se les podrían añadir algunos otros y se tendría una descripción bastante cabal de todo el conjunto de elementos que realiza mediaciones no sólo ad extra, sobre el público, sino también en el interior del propio sistema social del teatro. Esas mediaciones contribuyen al efecto social y también al efecto histórico del teatro, es decir, a la presencia de una determinada representación teatral en la sociedad: en el discurso público, en el discurso comunicativo, en las instituciones docentes, etc. El efecto histórico es una perpetuación de ese efecto social a lo largo del tiempo.

Porque, al final, sólo lo mediado sobrevive. Por tanto, el mediador garantiza que la cultura "sea noticia y siga siendo noticia" (Steiner 43). El es el transmisor necesario para que se llegue a formar una "masa crítica" que permite el surgimiento de nuevos estados de opinión⁴⁷ y también contribuye a que se vayan introduciendo en el imaginario colectivo. Dispone —por decirlo así— de un cierto poder sobre el "producto cultural": puede darle continuidad y nueva difusión⁴⁸ o revelar sentidos hasta entonces no explorados. Las mediaciones suponen, por tanto, el despliegue del potencial de sentido de una obra teatral. En cualquier caso, contribuyen a conformar tradiciones receptoras y a establecer el canon cultural.⁴⁹

Todo ello evoca un hecho claro: la "cultura" (desde el punto de vista de la historia de la cultura) no es aquello que nace, sino lo que no muere, lo que permanece, tras una multiplicidad de mediaciones, recepciones, interpretaciones, falsificaciones, olvidos y redescubrimientos.

Además, la cultura va configurando el imaginario colectivo, va configurando sociedad (ver Jauss 252-55). Pero sólo puede configurar sociedad lo que está presente en ella: teniendo en cuenta que el teatro leído privadamente es un fenómeno muy minoritario y muy personal, demasiado personal como para que de él pueda surgir una modificación de la sociedad, se puede decir que hay dos modos de presencia del teatro en la sociedad: por una parte —y es obvio— el teatro que se representa; por otra parte, el teatro que se explica en clase, especialmente en la enseñanza media. Es éste un elemento que no se ha de desdenar, aunque en muchos casos suponga aceptar —dolorosamente— que aquí se da una mediación que sustituye el contacto con la representación teatral: en la enseñanza media se hace algo de teatro, se ve algo de teatro, se lee algo de teatro pero se habla de mucho más teatro que ese teatro representado, visto en representación o leído. Aquí, el mediador, en muchos casos, personalmente o por los medios que recomienda (el manual de literatura) sustituye al teatro, pero transmite importantes pre-juicios sobre teatro. Esta es una importante limitación al estudio del teatro como mediación: en el imaginario, en muchas ocasiones está presente por una vía marginal y, en el fondo, subversiva. Aunque, al menos, está englobada en un discurso sobre cultura. Y, en ese sentido —y sólo en ese sentido— apoya a la vivencia teatral.

Y es importante reivindicar expresamente ese valor configurador de la cultura, frente a algunos mitos recientes, según los cuales ya no es la cultura la que conforma la sociedad sino la política, la economía o los medios de comunicación. En este último caso, "la comunicación no da una voz a la cultura sino que, por el contrario, la construye (...); la comunicación (es) un sistema en sí mismo que produce su propia cultura, erosionando todas las tradiciones culturales (...) que se presentan como 'expresiones de lo humano'", con lo que la sociedad es "el producto de una comunicación liberada, en buena medida, de presupuestos culturales" (Donati 66-67). Pero "cuando sólo se pretende comunicar, no se comunica nada. Cuando lo único que se mantiene es que la acción humana es comunicativa y que ella misma establece lo que comunica, entonces propiamente no se comunica nada. Tiene que haber algo más que comunicación para que pueda haber comunicación" (Llano 89).

Ahora bien, si la cultura configura sociedad, pero en la cultura permanece sólo lo mediado, junto a la libertad artística de los mediadores también es necesario hablar de "responsabilidad artística". Esto es especialmente claro en el caso del teatro, pues el mediador incide aquí de una forma especial en la libertad del espectador. Evidentemente, la libertad de un receptor nunca es ilimitada; pero, tan obvio como esto es afirmar que el receptor mantiene siempre una cierta libertad: puede aceptar o rechazar una determinada mediación, posicionarse a favor o en contra de ella, etc. Como dice Schücking, "das persönliche Moment in der Geschmacksbildung (ist) mächtig" (46). Es decir: el receptor tiene la libertad de seleccionar entre muchas mediaciones y de posicionarse ante ellas, llegando a un juicio personal sobre el producto cultural, que responda también a afinidades personales del receptor, capaz de establecer puentes específicos,³⁰ puesto que "parmi les facteurs qui prédisposent à lire certaines choses et à être 'influencés' (...) par une lecture, il faut reconnaître les affinités entre les dispositions du lecteur et les dispositions de l'auteur" (Bourdieu 283) o mediador, en este caso. Se puede, en suma, afirmar que la recepción resulta del equilibrio entre "molte predeterminazioni" y "molte libertà di comportamento interpretativo" (Bettetini 12) o de la "fecunda tensión entre las instrucciones recibidas y el propio impulso individual" (Maurer 264); es, pues, un juego de fuerzas, "in dessen freiem Raum das beglückende Erlebnis des Verstehens geschieht" (Böhler 70).

Sin negar, pues, esa libertad, sí hay que conceder que, a través del director de escena, por ejemplo (y de todos los elementos del montaje), se ve más restringida que a través de otras mediaciones culturales (la edición de un libro, por ejemplo), mucho más externas al mensaje que se transmite. En el teatro, el mensaje se transmite vinculado a determinadas imágenes y, aunque cabe la aceptación o el rechazo de esas imágenes, es decir, de ese modo de "ver" el tex-

to, no cabe la liberación total de ellas (excepto en caso de olvido o de amnesia): un texto quedará ya asociado automáticamente a determinadas imágenes, de presencia mucho más fuerte en la consciencia que por ejemplo un texto leído. Es más: la reacción frente al texto presentado en imágenes estará condicionada por esas imágenes. Cabe el proceso de reflexión de distanciarse de ellas, pero siempre quedan como asociación. Evidentemente, el hábito teatral puede erosionar el impacto de esas imágenes: la presencia de diferentes puestas en escena de una misma obra, diferentes actores para un mismo papel, etc. ofrece una pluralidad que favorece la libertad. Pero hay que tener en cuenta que, si ya el público teatral forma un porcentaje relativamente bajo de la población, más escaso aún es el público que tiene ocasión de ver diferentes versiones de una misma obra: ese público se reduce a un público profesional o un público de grandes ciudades o un público viajero que, por ejemplo, acude a festivales. El que quienes hablan y escriben de teatro forman parte de ese público puede hacerles olvidar fácilmente que su situación receptora es perfectamente privilegiada, pero no se corresponde con la de muchos espectadores teatrales. Por tanto, en el "espectador único" esa única versión que queda en su memoria visual supone una considerable merma de libertad. Y esa incidencia en la libertad tiene como contrapartida esa especial responsabilidad del mediador teatral.

Conociendo, pues, la importancia social de la mediación,⁵¹ se puede deducir la necesidad de que la mediación sea un factor que contribuya positivamente a la sociedad; puesto que, entre las múltiples posibilidades de mediación, unas son socialmente positivas y otras, negativas. Por muy banal que resulte, ante la cercanía de postulados de relativismo cultural y del "todo vale", cabe evocar algo tan simple como que "every culture has positive and negative aspects" (De Mooij 471)⁵² y que "hay manifestaciones culturales que están más en consonancia con la dignidad de la persona" (García Amilburu 148). Por ello, habrá que desarrollar algunos criterios para la mediación. Será lógico que resulten de la especificidad del mediador en el proceso de comunicación, especificidad que fundamenta su autonomía.

Frente a postulados "románticos", hoy poco en boga, que subrayarían la responsabilidad del mediador frente al mensaje que se debe transmitir en su sentido originario, parece acertado primar la responsabilidad con respecto del receptor al que se dirige su trabajo. Esto se deduce de la ya indicada participación del mediador en el proceso de "culturización" de la persona y de formación de una conciencia colectiva: ese proceso en que se transmiten (o no) los "valores" de una sociedad humana se debe configurar de cara al destinatario de dicho proceso. Ahora bien, ello no significa que el mediador deba asumir los criterios del receptor, sino realizar lo que considere que responsable-

mente debe hacer, para una adecuada culturización del receptor y la formación de una sociedad adecuada. Aquí, se plantea el problema de cómo conseguir la citada “adecuación”: para ello parece esencial un continuo y amplio proceso de reflexión, que incluya también los elementos antropológicos que se podrían subsumir bajo el término de “condición humana”.

Precisamente, este proceso de reflexión garantiza una cualidad específica del mediador la distancia con respecto a los demás elementos del proceso comunicativo (no es el emisor ni el mensaje ni el receptor).⁵³ Se trata de una concreción de la “für jegliches Verstehen und Auslegen nötige Distanz” de que habla Huyssen (142). Sólo si el mediador mantiene esa distancia, asegura su especificidad: si se aproxima excesivamente al emisor o al mensaje o se identifica excesivamente con el receptor, está abandonando su función, su especificidad mediadora. Pero quizá forme parte de la función del mediador una cierta distancia crítica incluso frente a su propia posición y –como dice Frye– “his social, moral, religious, or personal anxieties” (27).⁵⁴ Y quizá merezca un estudio más detallado el hecho de que la mayor mediación resulta de los prejuicios de quienes intervienen en el teatro: del concepto que tengan de su propia función.⁵⁵

NOTAS

1. El autor agradece las sugerencias de María Camino Barcenilla, que han mejorado considerablemente el texto.
2. El tema es, por supuesto, inabarcable y aquí se trata más bien desde una perspectiva teórica. Sin embargo, se han añadido algunos ejemplos, muy recientes, tomados casi al azar, por mostrar la relevancia práctica del tema. Pero ni se pretende que sean especialmente representativos del panorama teatral ni tampoco se sitúa cada uno de ellos en todo su contexto. Algunos de ellos están tomados de otras artes escénicas, especialmente la ópera.
3. Por supuesto, aparece todavía menos en las comprensiones de literatura como fenómeno expresivo.
4. Así, T.S. Eliot señala un efecto perverso de la profusión de crítica: “The multiplication of critical books and essays may create, and I have seen it creates, a vicious taste for reading about works of art instead of reading the works themselves, it may supply opinion instead of educating taste” (20). Muy claro al respecto también Samuel Johnson, cuando habla del “common sense of the readers incorrupted with literary prejudices” (Kermode 2). Dice Frye que “the conception of the critic as a parasite or artist *mangue* is still very popular, especially among artists” (3). Recuérdese que en *Presencias reales*, Steiner imagina –para luego criticarla– la utopía de “una república contraplatónica en la que críticos y reseñadores han sido prohibidos; una república para escritores y lectores” (16), “una sociedad (...) de inmediateces con respecto a los textos, las obras de arte y las composiciones musicales” (17).
5. Para Gaiser, siguiendo a Bourdieu, “kommt der Universität die Rolle der letztinstanzlichen Hüterin der ‘unfehlbaren Siegel des Establishments’ zu” (24). Más duro aún Enzensberger cuando afirma: “Nur für die Minderjährigen unter unseren Mitbürgern hat das Recht auf freie Lektüre keine Geltung” (18). Algo similar dice Foucault de la investigación de la cultura y la historia, que en muchos casos subraya la homogeneidad y la continuidad, protege de un cier-

- to "miedo" (20) frente a las consecuencias de la discontinuidad y la ruptura. Es una forma de garantizar "la función fundadora del sujeto" (20); desempeña así una "función conservadora". Al fin y al cabo, hay un "uso ideológico de la historia por el cual se trata de restituir al hombre todo cuanto, desde hace más de un siglo, no ha cesado de escaparle" (24).
6. Es significativo que Lukacs describa cómo en el capitalismo "la crítica se convirtió cada vez más en una parte del aparato propagandístico de estos grupos financieros" (196); habla de que, "para el crítico, la Literatura se convierte en una monótona labor diaria que realiza a trompicones" (203) y destaca "la formación de camarillas sin ningún principio" (203). En el marco del neomarxismo anglosajón, Eagleton afirma que buena parte de la crítica "lacks all substantial social function" (7). Muy clara también Smith, que señala cómo en muchos casos "the issues (...) are obscured by the familiar and commonly unquestioned categories of cultural criticism itself" (75). Siguiendo a Bourdieu considera que "all normative theories of culture (que es lo que se transmite por la enseñanza) serve vested tastes and vested interests" (76), concretamente "of the socially dominant classes" (75). Similar es la opinión de Davis y Schleifer cuando acusan a los clásicos del "criticism" de estar interesados "in maintaining the status quo" (49).
 7. Gracia utiliza la expresión "composite author" para designar "the author of the contemporary text" (101). En su famosa *Anatomy of criticism*, Frye llegará a afirmar que "criticism is evidently something of an art too" (3).
 8. Escarpit habla de que en la transmisión cultural "die einzige Lösung (...) darin (besteht), das Buch bewußt mißzuverstehen, das heißt, es in einer Weise zu rezipieren, die der Autor nie hätte träumen lassen. Obwohl man sich dessen nicht bewußt ist, verfährt man selbst tagtäglich so" (89).
 9. En contra, la opinión de Sergi Belbel: "El papel del director es decisivo pero no esencial. La esencia del teatro es el autor, el actor y el espectador" (en *El Cultural*, 21 de marzo de 2001). En este caso y los siguientes se incluyen en la nota los datos de diversos periódicos; el resto aparece en referencia breve que remite a la lista de obras citadas.
 10. Un solo ejemplo: de su controvertido *Don Giovanni* londinense, del que se hablará más abajo, afirma Calixto Beito: "Comencé con la partitura, escuchando la música para encontrar el alma de la pieza. Y lo que encontré fue el nihilismo del mundo actual. Así que situé la acción en el Puerto Olímpico de la Barcelona de hoy" (*El Mundo*, 2 de junio de 2001). Más en general, Adolfo Marsillach comenta: "El director lee esa obra, en esa primera lectura ya hay una primera traición, porque ya ese director empieza a imaginar un ámbito escénico, unas posibilidades interpretativas, que a lo mejor no tienen por qué coincidir con los que haya supuesto y ha creado el autor, naturalmente" (*El director...*, 84).
 11. Incluso en los ensayos se puede producir esa recepción. Así lo indica Juan Carlos Pérez de la Fuente respecto de su visión de *La muerte de un viajante*: "Durante los ensayos observé un cierto paralelismo con nuestras vidas, miserias y tragedias" (*El Mundo*, 10 de abril de 2001).
 12. Añade Marsillach en la cita anterior: "Eso enseguida se complica, porque el director de escena acostumbra a tener la mala idea de llamar en su auxilio a un escenógrafo. El escenógrafo, naturalmente, también aporta sus ideas, que tampoco coinciden no solo con las del autor, que empieza a quedar ya muy lejos, sino con las del director" (*El director...*, 84). Aun así, hay mediadores que "juegan con ventaja", puesto que por su posición en el proceso de "construcción" de una obra teatral están más en condiciones de "imponer" su intención: baste pensar en el director de escena con respecto a personas que colaboran en aspectos del montaje; de todas formas, tendrá que contar con la comprensión que el escenógrafo o los actores tengan de la obra.
 13. "La creencia de que se puede expresar bien todo lo que se comprende bien es muy ingenua" (García Yebra 339).
 14. De aquí se desprenden las muchas ocasiones en que el autor yerra con respecto de su obra. Como un solo ejemplo entre muchos, Frye recuerda que, cuando Ibsen considera "that *Emperor and Galilean* is his greatest play and that certain episodes in *Peer Gynt* are not allegorical, one can only say that Ibsen is an indifferent critic of Ibsen" (5).

15. Aún teniendo ese carácter efímero, hay representaciones “que quedan”, que marcan una época, que señalan un nuevo camino, etc.
16. Un solo ejemplo: *El sueño de una noche de verano* del lituano Oskaras Korsunovas: los 18 actores (artistas, cantantes, bailarines) llevan consigo tablas de madera, con los que van componiendo escenarios (ver *Süddeutsche Zeitung*, 20 de noviembre de 2001).
17. Aunque Iser quizá lo entienda de otro modo al que aquí se sugiere (ver 1972 y 1976); en el sentido del texto lo utilizan Naumann y Ong.
18. De la necesidad de un director con personalidad para evitar el “actor protagonista” habla Giorgio Strehler (109).
19. Comenta un director de orquesta: “La función del director (...) es la de coordinar y plasmar en la realidad lo que está indicado en una partitura. Como decía Mahler, en ella está escrito todo menos lo esencial” (Martínez Izquierdo, en Martín 60).
20. Un ejemplo concreto: Julia García Verdugo comenta que a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta desaparecen varias editoriales importantes para la publicación de textos teatrales, pero que, “a mediados de los ochenta, mientras que los estrenos disminuyen comienzan a proliferar las editoriales (...) dedicadas a la literatura dramática (...). Calculamos que en la actualidad (1996) se puede contar con más de 2500 títulos ‘vivos’” (234).
21. Todavía para José Luis Alonso, el texto tenía que ser “comprendido, estudiado, analizado, descubierto y apropiado”. Para él pedía “respeto, no sumisión y menos aún gregarismo” (41).
22. Se dan casos extremos. Por ejemplo, el libretto de Johann Friedrich Kind para la ópera *El cazador furioso* de Carl Maria von Weber se solía considerar carente de brillo y acierto. Pues bien, el director Bruno Weil ha encargado al novelista y dramaturgo Steffen Kopetzky un texto completamente nuevo: y con él ha realizado una grabación, curiosamente, marcada por el estilo historicista: con instrumentos antiguos y fidelidad extrema a la partitura de Weber (ver *Süddeutsche Zeitung*, 21 de noviembre de 2001).
23. Ver *El Mundo*, 25 de mayo de 2001.
24. La prensa española parece más reacia a ese tipo de informaciones de conjunto que la de otros países, por ejemplo, la alemana, en la que con regularidad se pueden seguir los planes de los diferentes teatros.
25. Con el desenfado de quien está al margen de “lo oficial”, Ernesto Caballero comenta que el teatro público en España no presta atención a autores contemporáneos y lo explica de la manera siguiente: “La razón principal se debe a la merma de prestigio que para un director de una institución oficial comporta programar (...) la obra de un desconocido que para más inri es su contemporáneo” (*El Cultural*, 21 de marzo de 2001).
26. Los motivos para una determinada programación pueden ser muy variados. Así, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Director del Centro Dramático Nacional, anunciaba en el programa de mano del Teatro María Guerrero que el hilo conductor para la temporada 1998-99 (“es decir, la última temporada del siglo”) debía ser “una mirada al teatro español de estos últimos cien años”, bajo el prisma de “un espíritu de libertad. Una libertad anhelada y vivida en el interior de las conciencias creadoras”. En esa misma temporada, el Teatro Gayarre en Pamplona, regentado por una Fundación Municipal, anunciaba como producción propia la zarzuela *El asombro de Damasco*, porque un arreglo de una romanza de esa zarzuela se interpreta todos los años en la procesión de San Fermín.
27. Por ejemplo, en la temporada 2000/2001 se da, por el cambio de director, con una programación más novedosa (para el 2001/2002, estaban previstos cuatro estrenos mundiales y otros cuatro alemanes), un espectacular aumento en la cifra de espectadores en el teatro de Bochum (ver *Süddeutsche Zeitung* de 31 de mayo de 2001).
28. Ver *Süddeutsche Zeitung*, 19 de octubre de 2001.
29. Un modelo curioso, con multitud de mediaciones, resulta en muchos teatros suizos. La financiación pública se establece aquí, desde la década de los ochenta, por medio de contratos plurianuales de subvención, establecidos casi siempre para cinco años. La subvención no aparece desglosada por partidas, con lo que la dirección del teatro tiene flexibilidad para priorizar gas-

- tos en determinados capítulos. Ante cada renovación, el Parlamento regional debate el presupuesto y lo presenta a referéndum a la población, que de esta manera interviene en los destinos del teatro: en caso extremo, incluso podría decidir su desaparición.
30. En otros momentos y/o en otros sistemas ideológicos, la política ha ejercido tremendas funciones mediadoras. Baste recordar la censura, la prohibición de determinados autores, la proscripción de determinadas estéticas y la proscripción de otras, etc. Quizá esté todavía por estudiar lo que ha supuesto la "caída del muro de Berlín" no sólo para "los países del Este", sino también para el teatro de Europa Occidental: la nueva recepción de autores, directores, etc., poco conocidos hasta entonces.
 31. Ernesto Caballero, en *El Cultural*, 21 de marzo de 2001.
 32. Ver *El Mundo*, 10 de abril de 2001.
 33. Ver *Süddeutsche Zeitung* de 6 de abril de 2001.
 34. Por ejemplo, en los Festivales de Salzburgo existe un "Kuratorium", formado todo él por representantes de la política, que nombra al "Direktorium", gremio de cinco personas, del que depende la planificación artística de los Festivales. Muchos otros ejemplos de estas formas de mediación se encuentran en Banús 2001.
 35. En un estudio realizado sobre las óperas en Estados Unidos, país en el cual el patrocinio es mucho más habitual, se detallan algunas peculiaridades al respecto. Aunque en teoría los donantes no intervienen en la configuración del programa, algún Director de ópera reconoce que en la programación, a veces, se llegan a tener en cuenta las preferencias de donantes muy importantes (ver Banús 2002).
 36. Del Royal Shakespeare Theater en Stratford-on-Avon dice el Director Artístico de la Royal Shakespeare Company que actuar allí es como si se estuviera en los acantilados de Dover hablando para un público que está sentado en Calais (ver *Süddeutsche Zeitung*, 15 de noviembre de 2001). Sobre la posible demolición de ese teatro, abierto en 1932, se ha entablado una fuerte polémica, porque el edificio es representativo de la arquitectura de la época.
 37. También aquí un solo ejemplo: en el Teatro Arlequín de Madrid se representaba en diciembre de 2001 *La extraña pareja*, de Neil Simon. El programa de mano hace alusión a la versión cinematográfica con Jack Lemmon y Walter Matthau, para indicar que, toda vez que han fallecido, los mejores actores que se podían encontrar eran dos chicas. Con ello se están despertando toda una serie de asociaciones y expectativas en los espectadores.
 38. Hugo von Hofmannsthal afirma que el público "domina" el teatro de forma misteriosa, pues alimenta sus raíces: "Das Publikum beherrscht das Theater auf geheimnisvolle Weise, indem es seine Wurzeln nährt" (465).
 39. Schücking destaca la importancia de la comunicación interpersonal oral para la difusión de críticas y la elección de lecturas (Schücking 46). Sobre la importancia de los grupos pequeños a la hora de transmitir opiniones, ver también Katz y Lazarsfeld (132) y Brouwer.
 40. Gaiser habla de que el impacto del juicio crítico será mayor o menor, "je nachdem, wie angesehen und einflussreich ein Kritiker ist und welchen kulturellen Stellenwert das Medium hat, in dem seine Rezension erscheint" (Gaiser 99).
 41. Por eso, resulta algo utópica la afirmación de Northrop Frye: "The critic has his own field of activity, and (...) he has autonomy within this field" (Frye 6).
 42. Al menos para la ópera lo hemos comprobado en Banús 2002.
 43. Los ejemplos de transposición de épocas están realmente a la orden del día. En su debut como director de escena en una ópera, en diciembre de 2001 en el Teatro Real, Josep Maria Flotats trasladó el *Così fan tutte* de Mozart a los años treinta del siglo XX, porque —según declara— es la época en que las mujeres empiezan a reivindicar sus derechos y ese sería uno de los temas centrales de esta ópera. En dos muy recientes versiones del difícil *El mercader de Venecia* de Shakespeare, la de la Royal Shakespeare Company en Londres (Loveday Ingram) y la de la Comédie Française (Stéphane Braunschweig), la acción se traslada a ambientes homosexuales, un club victoriano (Londres) o una sauna actual (París) y Antonio ayuda a Bassanio por amor (ver Sucher, con una interesante historia de versiones anteriores y la problemática de la representa-

- ción del judío en diferentes momentos de la historia). Y el conocido director alemán Jürgen Flimm trasvasa, en la Ópera de Viena, el *Romeo y Julieta* de Gounod a los años 80 del siglo XX (ver *Süddeutsche Zeitung*, 31 de diciembre de 2001).
44. Hay que decir que las modas no son coincidentes en las diferentes artes. Respecto de la música antigua, por ejemplo, tras décadas de interpretaciones romantizantes, actualmente se aprecian las versiones fieles al original, incluso con instrumentos originales. Y Barenboim se jacta incluso de que en Berlín, en la representación de *El holandés errante* han sido "lo más fieles posibles al propio Wagner", al haber retornado a la versión original, son los cambios de orquestación que le impuso el rey Luis de Baviera (ver *El Mundo*, 10 de abril de 2001).
 45. Frank Baumbauer, el nuevo director de los Kammerspiele in München, indica una vía para los directores: "Ich habe überhaupt kein Interesse, Trends hinterher zu laufen. Entweder hat man das Glück, Trends selber setzen zu können, oder man muss Entdeckungen machen" (*Süddeutsche Zeitung*, 24 de octubre de 2001).
 46. Ese argumento se adujo tras el estreno del controvertido (también en el público del Liceu) *Ballo in maschera* de Calixto Bieito.
 47. Conviene recordar la *Two Step Flow Hypothesis* de Katz y Lazarsfeld, según la cual los procesos de formación de opiniones muchas veces se realizan no por el contacto directo, sino bajo influencia de la comunicación intermedia, en muchos casos con la autoridad de los "opinion leaders". Al igual que estos autores, McQuail habla de la importancia de los "Gate-Keeper" o selectores de la información que se ha de transmitir (64).
 48. Este binomio Wienold lo indica con los términos "Fortsetzbarkeit" y "Erweiterbarkeit" (170).
 49. Como recuerda Frye: "Whatever popularity Shakespeare and Keats have now is equally the result of the publicity of criticism. A public that tries to do without criticism, (...) loses its cultural memory" (4).
 50. En ese sentido, es cierto lo que afirma Ricoeur: "Una obra también crea su público" (44).
 51. Davis y Schleifer hablan de la "anxiety" de ciertos autores ante "the possibility that criticism can effect the same kind of vision and critique of the world that literature does" (50).
 52. Comenta Jesús de Garay que "es absurdo suponer que exista —o que pueda existir— una única cultura buena. (...) Aunque (...) también se pueden señalar aspectos en cada cultura que sean negativos" (169).
 53. En cierto sentido tiene que ver con lo que Eliot afirma para los críticos: "We are masters and not servants of facts" (19). Y Frye habla de su "independence" (19). Huyssen señala que todo "Verstehen (...) (gründet) auf eine distanzhaltende Verständigung in der Sache" (141).
 54. Caricaturiza Frye aquella crítica en que sólo se confirman los prejuicios del crítico: "It is still possible for a critic to define as authentic art whatever he happens to like, and to go on to assert that what he happens not to like is (...) not authentic art. The argument has the great advantage of being irrefutable, as all circular arguments are" (26).
 55. Advuértase el tremendo efecto mediador que tendría si fuera cierta la observación de Ernesto Caballero sobre las generaciones más jóvenes en el teatro español; cree advertir "cierta subjetividad del creador irreductible que le hace olvidar, a veces, su primordial función comunicadora" (*El Cultural*, 21 de marzo de 2001).

OBRAS CITADAS

- Alonso, José Luis. *Teatro de cada día*. Madrid: Asociación de directores de escena, 1984.
- Bablet, Denis. "Para un método de análisis del espacio teatral". *ADE* 86 (2001).
- Banús, Enrique, M^a Camino Barcenilla y Silvia Gurbindo. "Public-Private Partnerships in the Cultural Sector: An Initial Approach". *Public and*

- Private Sector Partnership: The Enterprise Governance*. Ed. Luiz Montanheiro y Mirjam Spiering. Sheffield: Sheffield University Press, 2001: 99-114.
- y David Ocón. “Las óperas en Estados Unidos: ¿elemento de cohesión?”. *Cultura, Desarrollo y Territorio*. Vitoria, 2002 (en prensa).
- Barthes, Roland. “La mort de l’auteur”. *Oeuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Seuil, 1994.
- Bettetini, Gianfranco. *Semiotica della comunicazione d’impresa*. Milano: Bompiani 1993.
- Böhler, Michael J. *Soziale Rolle und ästhetische Vermittlung. Studien zur Literatursoziologie von A.G. Baumgarten bis F. Schiller*. Bern-Frankfurt/M.: Peter Lang, 1975.
- Bourdieu, Pierre y Roger Chartier. “La lecture: une pratique culturelle (Un débat)”. *Pratiques de la lecture*. Ed. Roger Chartier. Paris: Payot, 1993. 267-94.
- Brouwer, Marten. “Prolegomena to a Theory of Mass Communication”. *Thayer* (1967): 227-39.
- Centeno, Enrique y otros, ed. *El director teatral y la puesta en escena*. Madrid: Fundación Pro-Resad/ Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1999.
- Cid, Lliuba y Ramón Nieto. *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acanto Editorial, 1998.
- Davis, Robert y Ronald Schleifer. *Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. London: Longman, 1991.
- De Mooij, Marieke. “Culture’s consequences on women’s development”. *El espacio social femenino*. Ed. Enrique Banús. Pamplona: Newbook, 2000. 471-79.
- Donati, Pierpaolo. “Cultura y comunicación. Una perspectiva relacional”. *Comunicación y sociedad* 8 (1995): 61-75.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. London: Verso, 1984.
- Ehrismann, Otfried. *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*. München: Fink, 1975.
- Eliot, Thomas S. *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1958.
- Enzensberger, Hans Magnus. “Ein bescheidener Vorschlag zum Schutz der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie”. *Literatur und Lernen: Zur berufsmäßigen Aneignung von Literatur*. Ed. Herbert Hoven. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand, 1985. 11-23.
- Escarpit, Robert. “Kreativer Verrat ein Schlüssel zur Literatur”. *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Ed. Hans Norbert Fügen. Düsseldorf-Wien: Econ, 1973.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1970.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Gaiser, Gottlieb. *Literaturgeschichte und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*. Meiningen: Literatur Wissenschaft, 1993.
- Garay, Jesús de. "El sentido de la acción". *Razón práctica y multiculturalismo*. Ed. Enrique Banús y Alejandro Llano. Pamplona: Newbook, 1999. 155-69.
- García Amilburu, María. *Aprendiendo a ser humanos. Una antropología de la educación*. Pamplona: Eunsa, 1996.
- García Verdugo, Julia. "Evolución del libro de teatro en la última década". *ADE teatro* 50-51 (1996).
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos 1983.
- Gracia, Jorge J.E. *Texts. Ontological Status, Identity, Autor, Audience*. Albany: SUNY Press, 1996.
- Guyard, Marius-François. *La Littérature Comparée*. 2ª ed. rev. Paris: R.U.F., 1958.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Das Publikum der Salzburger Festspiele". *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa 4*. Frankfurt: Fischer, 1966.
- Huysen, Andreas. *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich-Freiburg i.B.: Atlantis, 1969.
- Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- . *Der implizite Leser*. München: Fink, 1972.
- . *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Jauss, Hans-Robert. "La douceur du foyer. La lírica en 1957 como ejemplo de transmisión de normas sociales". *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 251-75.
- Katz, Elihu y Paul F. Lazarsfeld. *Personal Influence. The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. 3ª ed. New York-London: Free Press-Collier-MacMillan, 1966.
- Kermode, Frank. "The Common Reader". *Daedalus* 112 (1983): 1-11.
- Llano, Alejandro. "Filosofía del lenguaje y comunicación". *Filosofía de la comunicación*. Ed. Jorge Yarce. Pamplona: EUNSA, 1986. 77-93.
- Lukacs, György. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1973.
- Martín de Sagarmínaga, Joaquín. "Levantarse con buen pie. Ernest Martínez Izquierdo". *Melómano* 52 (2001): 60-64.
- Maurer, Karl. "Formas del leer". *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/ libros, 1987. 245-80.

- McQuail, Denis. *Towards a Sociology of Mass Communications*. London: Collier-MacMillan, 1969.
- Naumann, Manfred. "Autor-Adressat-Leser". *Weimarer Beiträge* 17 (1971): 163-69.
- Ong, Walter J. "Beyond Objectivity: The Reader-Writer Transaction as an Altered State of Consciousness". *CEA Critic* 40. 1 (1977): 6-13.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 1995.
- Schücking, Levin. *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. 3ª ed. revisada. Bern-Frankfurt: Franke, 1961.
- Smith, Barbara Herrstein. *Contingencies of Value*. Cambridge (Mass.)-London: Harvard University Press, 1988.
- Steiner, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- Strehler, Giorgio. *Conversaciones con Ugo Ronfani*. Barcelona: Ultramar, 1987.
- Sucher, C. Bernd. "Europäischer Shylock. Rache, ja was sonst?" *Süddeutsche Zeitung* (16 de noviembre de 2001).
- Urrutia, Jorge: "El espectador implícito como condicionador de la recepción teatral". *ADE* 22 (1991): 53-57.
- Wienold, Götz. *Semiotik der Literatur*. Frankfurt: Athenäum, 1972.