Diccionario del Teatro

Dramaturgia, Estética, Semiología

PATRICE PAVIS

ESPA EBOOK

Este diccionario, que contiene alrededor de 500 términos tanto clásicos como de uso reciente, informa al lector sobre el vocabulario crítico y los métodos de análisis del texto y de la representación en materia teatral, profundizando a la vez en los conceptos de dramaturgia, de puesta en escena y de semiótica relacionados e on el tema. Un sistema de citas permite efectuar un recorrido sistemático a través del laberinto de la crítica teatral y situar cada término en el contexto global del análisis del texto y del espectáculo, mientras que cada artículo define el término estudiado y expone a continuación las dificultades teóricas y las divergencias en el uso del vocabulario crítico en función de los métodos de la tradición histórica. El libro, pues, no pretende establecer una lista de definiciones o de usos dogmáticos, sino demostrar la importancia de nociones críticas para comprender el funcionamiento interno del teatro y su inscripción en la práctica social, de modo que cada artículo va seguido de una bibliografía, reagrupada al final del volumen, que recoge las tradiciones francesa, anglosajona, alemana e italiana. Esta exhaustividad, este cuidado del detalle, en fin, viene a rellenar un importante vacío bibliográfico que, en esta nueva edición ampliada y revisada, continuarán siendo de gran utilidad para teóricos, profesionales de la escena, críticos especializados y cualquier lector interesado por el fenómeno del teatro y sus relaciones con la comunicación.

ESPA EBOOK

Patrice Pavis

Diccionario del Teatro

Dramaturgia, estética, semiología

ePUB v1.0
Wilku 01.07.14

más libros en espaebook.com

Título original: *Dictionnaire du Théâtre*
Patrice Pavis, 1987.
Diseño/retoque portada: Wilku

Editor original: Wilku (v1.0)
ePub base v2.1

Prefacio a la edición española

Para mí es un gran placer que mi *Diccionario del Teatro* sea publicado en lengua castellana. Me llena de ilusión que su traducción me permita acceder, a través del pensamiento, a un nuevo continente y a una tradición original. Es para mí también un honor, como para todo autor, poder ser accesible en una lengua que ha hecho tanto por la cultura teatral y cuyas investigaciones, tanto en el mundo hispánico como hispanoamericano, inciden en el corazón mismo del teatro vivo. Este teatro, a menudo impugnado por el poder del momento, silenciado y reprimido, ha vuelto siempre a renacer y nunca ha sido abatido.

Todo lexicólogo, incluso cuando es lexicólogo de un campo tan vago y movedizo como el arte dramático, está continuamente a la búsqueda de nuevos términos que poder añadir a su lista, particularmente por tener la sensación de hallarse sólo en el umbral de su objeto de estudio, más que por una preocupación de exhaustividad. Nosotros no escapamos a esta regla.

Esta edición española me da la oportunidad de completar la primera edición francesa, añadir nuevos términos, precisar otros, ordenar un poco la bibliografía. Debo señalar también que en múltiples aspectos la colaboración con Fernando de Toro ha sido ejemplar: para traducir un diccionario hay que poseer un sentido metalingüístico desarrollado de una manera particular, y sin lugar a dudas él lo posee. Deseo agradecerle que se haya lanzado a esta empresa de gran envergadura —incluso mucho antes de haber tenido un editor para la publicación del diccionario— con una inmensa generosidad, con una energía y precisión que, por lo demás, caracteriza su propia relación con los estudios teatrales.

Espero que este libro contribuya al diálogo entre practicantes y teóricos del teatro y que aporte algo al edificio del teatro, siempre en perpetua construcción.

Patrice Pavis

Sobre la presente edición

Aunque el *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis es suficientemente conocido por los estudiosos del teatro desde su aparición hace sólo tres años, al editarse ahora en lengua castellana no parece impropio advertir al lector que ante todo es una propuesta y una guía para la investigación del fenómeno teatral, que por razones prácticas y oportunas toma la forma y el método de un diccionario. En este sentido ha creado el autor un *diccionario enciclopédico,* en la línea de la mejor tradición enciclopedista francesa, que no excluye sino que exige la pasión subjetiva y la provocación polémica. Que nadie se sorprenda si no encuentra en él ciertos nombres y términos que contendría obviamente un diccionario convencional, o si al consultarlo, en vez de cerrarse una duda se abren otras nuevas, pero quien sepa tirar del hilo de este diccionario llegará al ovillo de una teoría del teatro.

Tenga también presente el lector que este libro es el resultado de reflexiones surgidas en el debate ideológico francés sobre la esencia del teatro, basadas y desarrolladas sobre unas realidades escénicas concretas, que a veces no tienen correlación exacta en otro contexto cultural. La particular característica de la obra, así como de la materia y fuentes tratadas, no aconsejan una adaptación de los contenidos a nuestro medio lingüístico-cultural, que de realizarse sólo falsearía la validez general y valor instrumental de este *Diccionario del Teatro* como modelo operativo.

En la revisión conceptual de la edición castellana se han debido abordar algunos problemas relativos a la traducción. Por ejemplo, el uso francés de la palabra *comédien* (comediante) *como sinónimo o* sustituto de *acteur* (actor) no tiene correspondencia en castellano, por lo que se hubo de incluir en el artículo "actor" parte del discurso correspondiente al del francés *comédien*, y dejar intraducido este término cuando se trata de indicar la acepción que tiene en francés. Particularmente significativo de unas visiones distintas de fondo es que el trabajo del actor sea en francés *jeu du comédien* (literalmente, juego del comediante), y en castellano *actuación escénica* (la particular dialéctica entre "juego", "actuación", "interpretación" y "representación" no se refleja de la misma manera en todos los idiomas). Un caso parecido ocurre con el término francés *róle,* al que hubo que desglosar en los *términos* castellanos *papel* y *rol*. También *scéne tiene* la doble traducción castellana de *escena* y *escenario,* pero debido a su particular sinonimia el desglose no era aquí obligado, abarcando *escena* la totalidad de las significaciones.

Dado que Pavis destaca el factor vivencial en el *acontecimiento* o *hecho* teatral, ha parecido más

clarificador poner las observaciones sobre *événement théâtral* bajo el concepto de *vivencia teatral.* También la traducción de *événements de l'action* por *sucesos* o *eventos* ha parecido más operativa aprovechando la riqueza léxica del castellano. En cualquier caso de conflicto se ha optado por el criterio más diáfano revelando la paternidad francesa del texto antes que ocultarla alterando el texto original. En este sentido se ha obrado al remitir al término original francés que es objeto de alguna observación particular, así como al dejar intraducidos términos internacionalizados como *piéce bien faite o raisonneur.* En los casos más precisos se ha optado por exponer la cuestión en una breve nota ?1 pie del articulado, que se distingue por figurar entre corchetes y con la R. de Revisión.

Respecto al problema de la traducción del término brechtiano *Ver-fremdung* por *distanciación o extrañamiento* se ha seguido a Pavis, que utiliza en francés ambas fórmulas, *distanciation* y *effet d'étrangeté,* si bien él mismo apunta que la segunda es más correcta. La traducción del término alemán *Verfremdung* por *distanciación* se ha establecido en castellano, como tantas veces, por mimetismo del francés. En este idioma *distanciation* ofrece la ventaja sobre *étrangeté* de permitir las formas *distancié* y *distanciant.* Sin embargo, en castellano puede hablarse de *extrañar* uña situación o conducta y de una representación *extrañada,* lo que quizás explique que se esté imponiendo *extrañamiento* como término más fiel a la idea brechtiana.

También ha parecido más acorde con la modestia metódica de Brecht —que califica sus obras de *intentos o ensayos*— no traducir su concepto de *Modell* (libro o representación) como *modelo,* sino como *muestra* o *muestrario.*

Ante el problema de las dos distintas acepciones del término *dramaturgia*\ correspondientes a los términos alemanes *Dramatiker* (autor dramático) y *Dramaturg* (quien realiza el "trabajo de dramaturgia" en la práctica escénica), que obliga ocasionalmente a Pavis a hablar de "dramaturgo en el sentido 1" y "dramaturgo en el sentido 2", se ha optado por introducir el neologismo *dramaturgista* para el nuevo concepto procedente del alemán, dejando dramaturgo en su acepción tradicional en lengua castellana como autor de textos *escénicos.*

Dentro de lo posible, se ha procurado traducir directamente del idioma original las citas de autores no franceses. Finalmente sólo cabe advertir que si bien la lista bibliográfica al final del libro se ha ampliado con los títulos editados en lengua castellana, las referencias bibliográficas internas al texto se *refieren a la bibliografía francesa* dada por Pavis, que incluye ediciones en francés de textos extranjeros.

Kim Vilar
[Revisión de la versión castellana]

Agradecimientos

Este libro fue impulsado por una subvención de investigación del *Conseil des Arts du Canada*. Quisiera agradecer a la *Commission Franco Américaine* por haber hecho posible mi estancia en las Universidades de Minnesota y Yale, a los departamentos de francés, de teatro y a sus respectivas bibliotecas por la ayuda inapreciable que me prestaron. Allí tuve el placer de conocer y de intercambiar ideas con las siguientes personas, a quienes agradezco el haberse puesto a mi disposición y sus sugerencias críticas: Paul ANTAL y Harvey SARLES (University of Minnesota), Michael KIRBY (New York University), Paul DE MAN, Jonathan MARKS. Clay HOWE (Yale University).

Igualmente, quisiera agradecer al Grupo de Investigaciones semiológicas de Alessandro SERPIERI y Keir ELAM (Università di Firenze) por el placer y la oportunidad de trabajar con ellos, y también a M. DE MARINIS (Università di Bologna) por la provechosa lectura que pude hacer de su obra.

Mi reconocimiento también a mis colegas del *Instituí Théátral de la Sorbonne:* a lacques SCHERER, quien estimuló y apoyó la elaboración de este trabajo desde sus comienzos; a Bernard DORT, a quien debo numerosos consejos metodológicos y a Anne UBERSFELD, cuyo proyecto semiológico e interés demostrado en este proyecto me fueron de gran utilidad.

Prefacio al *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis

En el prólogo a su trabajo, Patrice Pavis propone una fórmula que resume admirablemente el esfuerzo y la ambición de su *Diccionario del Teatro:* "Hablar de teatro, afirma, es *intentar decir muchas cosas* acerca de él, sin dogmatismo ni imperialismo". Este juego, este abanico de *palabras* acerca del teatro, es el ámbito de este diccionario.

Tarea difícil, en medio de las orgías de palabras sectarias o subjetivas —y a veces al mismo tiempo sectarias y subjetivas— que, salvo en contadas excepciones, fluyen de la pluma de los teóricos, de los practicantes del quehacer teatral... y de los periodistas. El entusiasmo vago o el intelectualismo fácil lo inundan todo. Pero, ¿cómo enfrentar esta águila de dos caras, este *lano bifronte* que es el teatro?: obra literaria, pero actualizada sobre una escena: *Drama,* escritura y construcción donde accionan los Personajes, las grandes Figuras, Edipo, Hamlet, Cleopatra y Fedra ...pero también tablado del bufón cotidiano, del payaso del pueblo.

En el campo teatral, las'tentativas semióticas propiamente dichas son complejas y se hallan plagadas de obstáculos, más aún cuando al mismo tiempo íes es necesario y peligroso considerar conjuntamente el texto y la representación.

La crítica denominada moderna o modernista se atreve, finalmente, a acercarse al teatro; con instrumentos de difícil manejo y a menudo inadecuados. Los instrumentos de la semiótica son bien conocidos por Patrice Pavis, quien, desde hace ya varios años (a pesar de su juventud), se esfuerza por tender un puente que uniría la semiótica de Peirce y de sus discípulos americanos con los estudios europeos, en particular con los de Umberto Eco. Patrice Pavis, quien incorpora la cultura alemana y referencias inglesas y americanas a la cultura francesa, también dirige su interés hacia el campo eslavo. Saberlo todo, esto es lo que se requiere para hacer un diccionario de teatro. Y conocer, no solamente, las teorías, sino también las prácticas teatrales.

Sin embargo, esto no puede realizarse sin un método. Un diccionario requiere una elección crítica y de presupuestos. Con valentía y lucidez, Patrice Pavis, quien trabaja por cuenta propia, y para sus

investigaciones personales, en el campo crítico más moderno, sabe mejor que nadie que el universo teatral también se rige por un antiguo código culinario, una alquimia. Para comprender el teatro hay que empezar por saber qué son *cóté cour* (el lado del patio) y *cóté jardín* (el lado del jardín) o la "manta de Arlequín", y también lo que significan las recetas de esta marmita eternamente suspendida en los llares de la escena. Patrice Pavis emprende su tarea con audacia para informarnos acerca de las antiguas discusiones de lo trágico y de lo patético, de lo cómico y de lo dramático, para que de una buena vez recorramos esta antigua dramaturgia, para que conozcamos las obras de su arsenal. El *Diccionario* de Patrice Pavis nos lo dirá todo. Aunque en él la *Poética* de Aristóteles se distribuya en pequeños trozos, queda maravillosamente recompuesta ante nuestros ojos. Las referencias y las citas tejen una trama tan apretada que la armazón lógica de las teorías se percibe por todas partes.

La mayor dificultad que enfrenta todo diccionario de teatro (y todo diccionario que no pretenda ser enciclopédico), es la imposibilidad de abarcar el campo histórico entero. Un diccionario no puede ser una historia del teatro. ¿Pero, cómo proceder, si la teoría y la historia están estrechamente vinculadas, si no podemos discurrir acerca de la tragedia sin saber cómo se representaban Eurípides o Racine en el momento de su creación o posteriormente? Patrice Pavis lo consigue de una manera siempre eficaz y elegante, pero no de una forma exhaustiva ya que ser exhaustivo no es su propósito. Rehúsa hacer una historia del teatro, pero al leer entre líneas este *Diccionario* —como debe leerse todo diccionario— se recompone la verdadera historia de los instrumentos de la teatralidad.

Patrice Pavis hace un inventario de los nuevos instrumentos (de creación y de lectura) y de las nuevas formas teatrales, que no pueden ser separados. Desmonta armas de doble filo o los instrumentos desgastados como, por ejemplo, la noción de personaje o de lo trágico, que son aún fuente de confusiones.

Este inventario de los modos de lectura teatral sería insuficiente si no fuera al mismo tiempo, prudente y discretamente, un instrumento crítico, si no propusiera una nueva idea del teatro, una visión a la vez teórica y práctica tan pertinente como mesurada, tan precisa como flexible. La teoría teatral que podríamos desprender de este *Diccionario* consiste en no juzgar a priori las diversas formas de la teatralidad contemporánea, pero tampoco olvida de advertirnos: las formas no son inocentes, precisamente las formas no son formales ni formalistas. Las formas hablan: expresan la relación del artista con el mundo, con su mundo. Porque, incluso sin haberlo buscado expresamente, el *Diccionario* de Patrice Pavis es también histórico, es una llave para el teatro de nuestro mundo, es decir, de nuestro tiempo, de sus divisiones, de sus luchas.

Anne Ubersfeld
Julio 1980

Advertencia

Las palabras seguidas por un asterisco remiten a los términos del *Diccionario.* El lector, si no tiene mucha prisa, tendrá interés en seguir la pista sugerida por el encadenamiento de las definiciones, que han sido reagrupadas en campos conceptuales. El índice sistemático proporciona, además, la oportunidad de captar el término en otro conjunto, definido por la homogeneidad del punto de vista crítico.

Las fechas entre paréntesis que siguen a los nombres de autores u obras, sirven para identificar la cita o la referencia en la bibliografía al final del *Diccionario*. Las obras citadas en el cuerpo del texto no son consideradas en la bibliografía selectiva de cada artículo; ésta complementa lo expuesto en la noción definida y ofrece una base y un punto de partida para investigaciones ulteriores.

Prólogo

El azar alfabético ha querido que este Diccionario del Teatro *(en el original francés, H.) esté contenido entre el* absurdo y *lo* verosímil. *Sin embargo el azar nos ha conducido a buen término. Este proyecto enciclopédico que a menudo me ha parecido, en el curso de su elaboración, desmesurado por su amplitud y su ambición, es por otra parte legítimo y necesario ya que se trataba de abarcar, globalmente, el sistema de la crítica teatral. Este libro es el resultado de la reflexión sobre nuestra tradición y nuestra práctica teatral. Pero además del esfuerzo de teorización, y sin que exista contradicción, este estudio se esfuerza por contribuir al trabajo práctico del análisis de la puesta en escena, o de la realización escénica. Esta teorización reposa en la hipótesis de estudio que consiste en la posibilidad de formalizar un "vocabulario de base" de la lengua crítica, gracias al cual —con las alteraciones necesarias- sería posible mostrar los componentes y el funcionamiento estético e ideológico de la obra teatral. Con la excepción de términos decididamente dramatúrgicos y textuales, todas las palabras definidas sirven para la descripción de representaciones concretas, de lo que se desprende que no hay teatro hasta que no sea puesto'en escena y presentado ante el público.*

Semejante obra debe ofrecer un vocabulario lo más completo posible y registrar el empleo de diferentes palabras acerca del teatro; pero, si quiere ser homogénea y estar sustentada por una reflexión teórica, está obligada a reconstruir para cada término el marco conceptual en que se sitúa.

La primera preocupación de todo léxico es establecer el empleo de una lengua en un momento dado de su evolución, inventariar los signos-denominantes y abordar las cosas-denominadas a partir de los términos existentes. En el vocabulario de la crítica teatral, la situación es sin embargo mucho más compleja que para un estado concreto de una lengua natural, pues es muy difícil distinguir entre las expresiones hoy vigentes y las nociones históricamente manifestadas y caídas en desuso, por estar demasiado vinculado a un género o a una estética. A veces, ciertas nociones han sido, además, reutilizadds y reinvestidas con un nuevo sentido (por ejemplo: catarsis, distancia, épico). Aunque me he ceñido sobre todo al empleo actual de la terminología dramatúrgica, me ha parecido útil retener conceptos más clásicos y menos utilizados hoy en día, de manera que un mismo artículo *frecuentemente remite a empleos históricamente contradictorios. El repertorio de textos críticos se limita a la tradición occidental (podríamos decir desde* ARISTOTELES *a* R. WILSON). *Por lo tanto, excluye formas no europeas de dramaturgia, en particular los teatros tradicionales orientales, cuyo*

examen impone un marco de referencia muy distinto. No sucede lo mismo con formas anexas al espectáculo (circo, music-hall, marionetas, ópera, etc.). En el interior de la tradición aristotélica, anti-aristotélica (con BRECHT) *y luego "post-anti" aristotélica, tuve que concentrar mi búsqueda terminológica en cuatro grandes áreas:* 1° *la tragedia griega; 2° el teatro clásico europeo de los siglos* XVII *y* XVIII; *3° el teatro realista y naturalista del siglo* XIX *y sus prolongaciones actuales; 4° las prácticas escénicas contemporáneas desde el "descubrimiento" de la puesta en escena. Esta elección estuvo guiada tanto por el afán de obtener un trayecto representativo, pero simplificado, como de efectuar una teorización profunda de estas épocas con la abundancia terminológica que las acompaña. Incluso, al concentrarnos en estos cuatro períodos, no nos fue posible ser exhaustivos, y preferí eliminar términos cuyo uso demasiado restringido se limita a un género o a un grupo de obras.*

En cambio, con respecto a los enfoques críticos del fenómeno teatral, el examen fue desde sus comienzos lo más dúctil posible: el objetivo habría sido infringido si me hubiera limitado a un enfoque particular (dramatúrgico, periodístico, semiológico, etc.), pues habría expresado entonces un juicio a priori *sobre el nivel deseable de intervención crítica. Por lo tanto, no rechacé ninguna palabra que contribuyera, aunque limitadamente, a clarificar el funcionamiento de la obra y que pudiera cumplir un papel de instrumento en la interpretación. No obstante, la elección final de los* artículos *y su modo de composición continuaron siendo subjetivos e incluso los reivindico como tales. El lenguaje crítico no se lexicaliza en un conjunto acabado de elementos estables; evoluciona y se amplía introduciendo unos neologismos tras otros. Por ello, no he temido introducir algunos términos "poco científicos" o "metafóricos", incluso "a la moda": en parte porque se imponen constantemente al público y ningún instrumento permite identificarlos; pero sobre todo, porque este tipo de metalenguaje "en vías de desarrollo crítico" es a menudo revelador de un nuevo impulso teórico y de una forma de volver a entender problemas que un vocabulario excesivamente fijo habría considerado, de manera errónea, definitivamente resueltos. Pues bien describir los lenguajes sobre el teatro, es también prever asimismo en qué dirección evolucionarán y por qué poseen una inestabilidad crónica. Ciertas "salidas" hacia otras artes (plásticas, cinematográficas, literarias) u otras disciplinas (psicología, psicoanálisis, hermenéutica, semiología) me parecen justificadas e incluso deseables. Al fin y al cabo, una reflexión acerca de la práctica escénica actual y de las ciencias relacionadas con ella conduce a veces a la creación de nuevos instrumentos, y por lo tanto de neologismos que complementan la red existente. Con el propósito de no aumentar la confusión terminológica, he limitado, sin embargo, el número de neologismos. No es sorprendente que muchos provengan de la semiología, que como toda disciplina nueva, comienza por elaborar sus propios instrumentos.*

Cierto número de expresiones quizá darán la impresión de no pertenecer al vocabulario teatral; se trata de conceptos filosóficos o de instrumentos críticos que a menudo son muy generales y podrían aplicarse a muchas otras disciplinas (por ejemplo: distancia, descripción, relación teatral, realidad representada, modalidad, hermenéutica, ostensión). Su lexicalización no es la única posible, y su empleo es a menudo vago, incluso contradictorio. Consideré que sería pertinente que figuraran en este conjunto, pues permiten una reflexión global acerca del teatro y su metalenguaje crítico. Nada indica que deban imponerse como nuevos conceptos de la dramaturgia; en cambio, los problemas que abarcan se sitúan en el centro de nuestras preocupaciones.

Para preservar el carácter teórico de la obra, no me he detenido en los nombres de movimientos

estéticos y, a fortiori, *en los nombres propios de la gente de teatro (autores, directores, actores, escenógrafos, etc.). Por otra parte, existen innumerables historias del teatro y enciclopedias de artistas de teatro* (Enciclopedia dello spettacolo, 1965 - *"Histoire des spectacles" en la* Enciclopédie de la Pléiade, 1965, HARTNOLL, 1972). *Además, la jerga de la vida teatral y los términos técnicos del edificio teatral han sido objeto de encuestas lexicológicas independientes (por ejemplo:* MEHLIN, 1969 - GITEAU, 1970). *Frente a las presiones de estos innumerables signos, he preferido ceñirme a mi proyecto inicial de descripción funcional del hecho teatral. Cuando abordamos un término históricamente situado (como* absurdo, naturalismo, realismo), *nunca lo hacemos para ofrecer una reseña de la escuela o del movimiento histórico, sino desde el ángulo de una tendencia estilística y estética: por ejemplo, nos interesamos en el estilo de la representación naturalista o expresionista y no en la puesta en escena o en los textos tal como existían a fines del siglo* XIX. *No es que creamos que podemos prescindir de los datos históricos propios de una escuela, sino que el acercamiento nocional y conceptual que empleamos se vería sofocado y ocultado por una descripción exhaustiva de fenómenos históricos. Sin embargo, no me ha parecido conveniente dejar de lado los nombres de los géneros, pero éstos han sido definidos más "a título de indicación" que por afán de exhaustividad histórica.*

La definición global de donde parten la mayoría de las palabras claves tiene como objetivo ofrecer al lector una primera orientación; por lo tanto, se plantea como la definición más amplia posible según el principio del diccionario: identificar una palabra desconocida o mal conocida. Hay que poner cuidado en no erigirla en definición absoluta, y la parte metodológica que la acompaña se esfuerza por suplir la simplificación inherente a toda definición, ampliando el debate y situándolo en el terreno de la discusión teórica y estética. Incluso aquí, la tensión entre vocabulario *y* tratado sistemático *es manifiesta. Cada* artículo *se concibe como una introducción a las dificultades de su empleo en una teoría de conjunto; se plantea como el comienzo y la apertura hacia el universo dramático y escénico y permite entrever en filigrana el conjunto de la construcción que la sostiene y la presupone. De aquí el frecuente recurso a las referencias (indicadas por un asterisco), que, además de aligerar el texto, permite trazar algunas pistas y circuitos en un panorama crítico bastante frondoso. El índice sistemático al final del volumen invita a seguir estos recorridos.*

La fragmentación de un diccionario enciclopédico no debe ocultar la necesidad de una comprensión global de los conceptos y la parcialidad de su autor. Este libro no tendrá, así lo esperamos, ni la tranquila seguridad de la guía telefónica, ni la buena conciencia del código penal. Visión instantánea de un punto de vista dado de la evolución teatral, propone una interpretación estructural del funcionamiento textual y escénico. Pero lo instantáneo no tiene nada de definitivo o de normativo. La agudeza de su visión parece fundarse en su fragilidad. Todo término desplazado desplaza con él a todo el edificio; a fin de cuentas, todos los diccionarios descansan en presupuestos estéticos e ideológicos más o menos explícitos. Entonces, ¿por qué no esbozar (parcialmente) *mis propios presupuestos, y dejar que el lector los descubra en el intertexto de estos fragmentos?*

Nuestra época teatral parece que fuera la del post-brechtianismo, lo que alternativamente favorece y obstaculiza la situación de la dramaturgia y de la crítica. Por una parte, no podemos ignorar la práctica y la teoría brechtianas, en particular los escritos sobre lo épico y lo dramático, la identificación y la distanciación que renovaron la concepción de la escena. Así pues, nos hemos

referido ampliamente a ellos ya que su instrumental dramatúrgico es de una gran utilidad y precisión, e implica la comprensión de todo el trabajo teatral. Por otra parte, nos parece un gran peligro dejarse intimidar por un neo-clasicismo "épico" y una normativa "épica", y medir los más recientes experimentos solamente con la vara brechtiana. Si actualmente no existe un contra-lenguaje coherente que pueda competir con los esquemas del teatro épico (o dialéctico), esto no significa que debamos continuar teorizando con los mismos instrumentos. Por otra parte, ¿por qué no pensar el brechtianismo en función de nuevas prácticas (teatro de lo cotidiano, formas ceremoniales de representación, empleo psicoanalítico de la escena, etc)? Hablar de teatro es intentar decir muchas cosas acerca de él, sin dogmatismo ni imperialismo. Temerosos de esa "enfermedad lexicológica que consiste en sustituir el lenguaje a definir por otro metalenguaje también complejo y poco claro para el lector, hemos resistido al máximo la tentación de proponer un contra-lenguaje (en particular el semiológico) que requiere el empleo de un segundo diccionario (de psicoanálisis o de cualquier otro lenguaje). Si hemos incluido signo, práctica significante, código *o* semiología, *se debe a que el discurso actual está plagado de estas expresiones que, por lo demás, muy a menudo se emplean de manera decorativa y metafórica.*

Pero entonces, ¿qué lenguaje(s) escoger para discurrir acerca del teatro, puesto que es al menos evidente que siempre hablamos de él de una manera fantasmática? Lo que caracteriza al metalenguaje teatral..., ¡es que no existe! Al menos en fortna homogénea y simplificada: sólo existen modos de verbalización diferentes de nuestra relación hermenéutica con el espectáculo. Más aún, el arte teatral no tuvo conciencia de su autonomía hasta hace un siglo. Concebido mucho tiempo como sucursal de la literatura y no como creación escénica poseedora de sus propias leyes, el teatro a menudo ha sido víctima de un aparato crítico calcado de los fenómenos literarios. Los estudios dramatúrgicos aprovecharon esto ampliamente, pero la descripción escénica quedó o bien desvirtuada o bien totalmente dejada de lado. Hoy, el metalenguaje aún vacila entre texto y texto-visual. El único sistema preciso y coherente es el de los términos técnicos de la escena o de la técnica de la representación, pero se trata de un vocabulario técnico altamente codificado que no da cuenta del valor estético y funcional de la representación. En este reino de inciertos límites, al menos debemos deslindar las siguientes áreas:

1.—Las estructuras dramáticas y la dramaturgia abordan la obra según su desarrollo temporal, estableciendo las partes del discurso, centrándose en la acción, estableciendo las líneas de fuerza de la fábula y de la representación así como el vínculo entre los diversos componentes.

2.—La estética de la recepción se sitúa resueltamente del lado del espectador y del efecto producido sobre él; catarsis, cómico, distancia, etc.

3.—La moral y la política se interesan por el impacto del teatro sobre el público y por su finalidad social.

4.—La reseña periodística se ocupa de la interpretación de los artistas, y resalta algunos momentos del espectáculo que valora según un gusto determinado o criterios de actualidad.

5.—El análisis de la puesta en escena atiende a la transposición escénica del texto, al examen de los procedimientos del lenguaje escénico.

6.—La semiología no es, contrariamente a la opinión generalizada, una "nueva ciencia'' que sustituiría a las otras disciplinas; constituye una reflexión propedéutica sobre la producción de

signos, su organización y *su recepción/interpretación por parte del público.*

7.—La estética (o la teoría) teatral compara los objetos estudiados con un esquema (esencialmente dramatúrgico) que da cuenta de la conformidad o de la desviación de la obra respecto de una norma. Se interroga acerca de la inscripción de la obra en la evolución histórica de las formas.

Esta es la problemática que nos ha parecido más apremiante y dolorosa en el curso de nuestro trabajo: ¿cómo conciliar una descripción estructural de los procedimientos y técnicas de la escena con una referencia precisa a la historia? También aquí evitamos considerar una definición *como* definitiva: *siempre irá acompañada de un estudio histórico de los géneros teatrales; la definición lo presupone —o, en el mejor de los casos, lo precede— pero en ningún caso intenta sustituirse a él.*

La bibliografía fue reunida al final del volumen para evitar inevitables repeticiones; acompaña a cada artículo *principal y señala las obras que nos han parecido más aptas para ampliar el debate, para darle al lector la posibilidad de trabajar el problema planteado. Los libros y textos más breves han sido seleccionados no por una preocupación metodológica sino únicamente en función de sus cualidades de estimulo intelectual. La mayor parte de los trabajos citados remiten a textos en francés, inglés, alemán e italiano: el provincialismo en materia teatral apenas hace avanzar las cosas, y cada tradición nacional posee sus propios puntos centrales y sus limitaciones, que se tuvieron en cuenta al establecer la bibliografía. Los textos franceses nos parecen interesarse a menudo por la dramaturgia (¿a veces normativa a pesar suyo!), por el estudio estructural de la fábula y por el análisis del relato. La crítica anglosajona se destaca por sus intuiciones acerca del trabajo del ador y de los aspectos pragmáticos de la puesta en escena. La "escuela" alemana siempre se ha inclinado por los problemas de las formas y, recientemente, por la recepción. Los investigadores italianos descollaron en la utilización y aplicación de la semiología a la literatura y al teatro.*

Nuestra deuda con todos estos escritos es inmensa, y esperamos no haber simplificado excesivamente sus perspectivas en el crisol de este léxico. Por eso rogamos de antemano a los mil y un especialistas en mil y un problemas, que recuerden que mi pretensión fue solamente proponer una visión general del lenguaje teatral y que este trabajo no es más que una invitación a profundizar en la crítica. Concebido durante los análisis de espectáculos realizados con mis alumnos del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbonne, *el libro se dirige, por su intermedio, a un público cultivado que, sin estar al tanto de los últimos desarrollos metodológicos del teatrólogo avezado, busca una primera orientación conceptual.*

Sólo me queda invitar al diálogo a todos aquellos que deseen manifestarme sus sugerencias terminológicas y bibliográficas, sus observaciones críticas acerca de puntos particulares o de problemas de método. Pues un diccionario, después de todo, no es más que la suma de nuestras palabras y la inflexión de nuestra voz.

Noviembre 1978

DICCIONARIO DEL TEATRO

A

Absurdo

1.- *Absurdidad:*

Lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena. En la filosofía existencialista, el absurdo es lo que no puede ser explicado por la razón y lo que niega a la acción del hombre toda justificación filosófica o política. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el *teatro del absurdo* contemporáneo.

En el teatro hablamos de elementos absurdos cuando no conseguimos vincularlos a su contexto dramático, escénico, ideológico. Estos elementos aparecen en las formas teatrales con bastante anticipación al absurdo de los años cincuenta (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval, la *Commedia dell'Arte*,* JARRY, APOLLINAIRE). El nacimiento del *Teatro del absurdo* como género o tema central se produce con *La cantante calva,* de IONESCO (1950), y con *Esperando a Godot,* de BECKETT (1953). ADAMOV, PINTER, ALBEE, ARRABAL, PINGET, son otros de sus representantes contemporáneos.

Más allá de lo ilógico del diálogo o de la representación escénica, el absurdo implica a menudo una estructura dramática a-histórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyó en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo sentido (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por una acción dramática, sino por una búsqueda y un juego con las palabras.

2.- *Antecedentes históricos:*

El origen de este movimiento se remonta a CAMUS *{El extranjero*, *El mito de Sísifo,* 1942) y a SARTRE *(El Ser y la Nada,* 1943), filósofos que en el contexto de la guerra y de la posguerra esbozaron un cuadro desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por conflictos e ideologías.

Entre las tradiciones teatrales que prefiguran el absurdo contemporáneo se encuentran la farsa (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval), los desfiles, los intermedios grotescos de SHAKESPEARE o del teatro romántico, la *Commedia dell'Arte* *, dramaturgias "inclasificables" como las de APOLLINAIRE, JARRY, FEYDEAU o GOMBROWICZ. El nacimiento "oficial" se produce en *La cantante calva* de IONESCO (1950) y en *Esperando a Godot* de BECKETT (1953). Las obras de

CAMUS y SARTRE *(Calígula, El Malentendido*, *A puerta cerrada)* no responden a ninguno de los criterios formales del absurdo, incluso si los personajes son sus portavoces filosóficos.

La pieza absurda apareció a la vez como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular. La forma preferida por la dramaturgia absurda es la de una obra sin intriga ni personajes claramente definidos: el azar y la idea repentina reinan soberanamente. La escena renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, aunque el espectador sea obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficticio. La obra absurda, al centrar la *fábula* * en los problemas de la comunicación frecuentemente se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta-obra. De las investigaciones surrealistas sobre la escritura, el absurdo ha retenido la capacidad de sublimar en una forma paradójica la "escritura" del sueño, del *subconsciente* y del mundo mental, y el hallazgo de la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior.

3.- *Existen varias "estrategias" del absurdo:*

—el absurdo *nihilista:* es casi imposible lograr cualquier información sobre la visión del mundo y las implicaciones filosóficas del texto y de la representación (IONESCO, HILDESHEIMER);

—el absurdo como principio *estructural* para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad (BECKETT, J. DIAZ);

—el absurdo *satírico* (en la formulación y la intriga): manifiesta de una forma suficientemente realista el mundo descrito (DÜRRENMATT, FRISCH, GRASS).

4.- *Superación del absurdo:*

En la actualidad, el teatro del absurdo ya es historia literaria y cuenta incluso con sus figuras clásicas. Su diálogo con una dramaturgia realista se detuvo bruscamente, puesto que BRECHT, que proyectaba escribir una adaptación de *Esperando a Godot,* no pudo llevar su proyecto a buen término. A pesar de las recuperaciones en el Este, en autores como HAVEL o MROZEK, o en el Oeste, en los juegos de lenguaje a la manera de WITTGENSTEIN (por HANDKE, HILDSHEIMER), el absurdo, sin embargo, continúa influyendo en la escritura contemporánea y en las calculadas provocaciones de las puestas en escena de textos juiciosamente "clásicos".

—> *Trágico, tragicómico, cómico.*

ESSLIN, 1961 - IONESCO, 1962, 1966.

Acción

I. NIVELES DE FORMALIZACIÓN DE LA ACCIÓN

A. Acciones visibles e invisibles:

Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en *escena,* y, en el plano de los *personajes,* lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales.

B. La definición tradicional:

("Serie de hechos y actos que constituyen el argumento de una obra dramática o narrativa" - ROBERT) es tautológica y puramente descriptiva puesto que se limita a reemplazar *acción* por *actos* y *hechos,* sin indicar la naturaleza del hacer transformador.

C. Definición semiológica*:

Se reconstituye primero el modelo *actancial** en un punto dado de la obra, estableciendo la relación entre los personajes, determinando el sujeto y el objeto hacia el cual tiende, así como los oponentes y los ayudantes, cuando este esquema se modifica y cuando los actantes adquieren una posición y un valor nuevos en el universo dramático. Por ejemplo, el motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, el objeto perseguido puede ser eliminado y adquirir otra forma, o modificarse la estrategia de los oponentes/ayudantes. La acción se produce tan pronto como los actartes toman la iniciativa de un cambio de posición en la configuración *actancial*,* alterando así el equilibrio de fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una *situación** a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones.

Los análisis del *relato** permiten articular toda la historia en torno al eje desequilibrio/equilibrio o transgresión/mediación, potencialidad/realización (no-realización). El paso de un estadio al otro, de una situación de partida a una situación de llegada, describe exactamente el recorrido de cada acción. ARISTOTELES no decía otra cosa cuando dividía toda *fábula** en principo, medio y fin *(Poética,* 1450b).

II. MODELO ACTANCIAL. ACCIÓN E INTRIGA

A. Para disociar la acción de la *intriga** es indispensable reinstalar las dos nociones dentro del modelo actancial y situarlas en diferentes niveles de manifestación (estructura profunda y estructura de superficie):

Nivel 3	Sistemas de personajes	Actores	Intriga
Estructura superficial (manifestada) Estructura discursiva (Nivel figurativo)			
		ROL	
Nivel 2	Modelo actancial	Actantes	Acción
Nivel 1	Estructuras elementales de la significación (cuadrado semiótico de GREIMAS, 1970)	Operadores lógicos	Modelos lógicos de la acción
Estructura profunda Estructura narrativa			

El cuadro se lee de abajo hacia arriba como el paso de la estructura profunda (que existe sólo a nivel teórico de un modelo reconstituido) a la estructura superficial (o "de superficie", que es la del discurso del texto y de la serie de episodios de la intriga); por lo tanto, a los elementos de la acción que pueden ser percibidos escénica o narrativamente.

B. La acción se sitúa en un nivel relativamente profundo puesto que se compone de figuras muy

generales de transformaciones actanciales, incluso antes de presentar, en el nivel real de la fábula, la composición detallada de los episodios narrativos que forman la *intriga**.

La acción puede ser resumida en un *código* general y abstracto. En ciertos casos se cristaliza en una fórmula muy lapidaria (BARTHES, 1963, da la "fórmula" de las tragedias racinianas). La intriga es perceptible en el nivel superficial (el de la performance) del mensaje individual. Podríamos, de este modo, distinguir la acción de *Don Juan* en sus diferentes fuentes literarias, acción que se reduciría a un pequeño número de secuencias narrativas fundamentales. En cambio, si se analiza cada versión, es necesario considerar los episodios y las aventuras particulares del héroe, enumerar cuidadosamente las *secuencias de motivos**: se trata de un estudio de la *intriga**. H. GOUHIER propone una distinción análoga entre *acción* e *intriga* cuando opone la *acción esquemática,* especie de esencia o de fórmula concentrada de la acción, a la *acción asumiendo una duración* o acción encarnada en el nivel de la existencia: "La acción esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto comienza a desplazarse, pone en movimiento un juego de imágenes que narran una historia y consecuentemente se sitúan en el nivel de la existencia" (1958:76).

C. La diferencia entre acción e intriga corresponde a la oposición entre 1 *fábula* * (sentido 2) como *historia narrada,* lógica temporal y causal del sistema actancial, y *2." fábula** (sentido 3) como *discurso narrante,* serie concreta de discursos y peripecias, *asunto* * en el sentido de disposición real de los acontecimientos en el relato.

III. ACCIÓN DE LOS PERSONAJES

Desde ARISTOTELES se discute la preeminencia de uno de los términos de la pareja acción-caracteres. Es evidente que uno determina al otro y viceversa, pero las opiniones divergen acerca del término central de la contradicción.

A. Concepción "existencial"

La acción prevalece. Los personajes "no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones (...) Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí *(Poética,* 1450a). La acción se considera como el motor de la fábula, los personajes sólo se definen en función de ella. El análisis del relato o del drama se esfuerza por distinguir esferas de acción (PROPP, 1965), secuencias mínimas de actos actantes que se definen por su lugar en el modelo actancial (SOURIAU, 1950 - GREIMAS, 1966), situaciones (SOURIAU, 1950 - JANSEN, 1968 - SARTRE, 1973). Estas teorías tienen en común cierta desconfianza frente al análisis psicológico de los caracteres y una voluntad de juzgarlos solamente en sus acciones concretas. SARTRE resume bastante bien esta actitud: "Una obra significa lanzar a la gente en una empresa; la psicología no es necesaria. Por el contrario, hay una necesidad de delimitar muy exactamente qué posición, qué situación puede asumir cada personaje en función de causas y contradicciones anteriores, que lo han producido a él en relación con la acción principal" (1973:143).

B. Concepción esencialista:

Inversamente, una filosofía que tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación, comienza por analizar, a menudo muy finamente, los caracteres, a los que define según una consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de las acciones concretas de la intriga;

únicamente se interesan en la personificación de la "avaricia", en la "pasión", en el "deseo absoluto". Los personajes sólo existen como lista de *partes* * morales o psicológicas; coinciden totalmente con sus palabras, sus contradicciones y sus *conflictos**.

IV. DINÁMICA DE LA ACCIÓN

La acción está vinculada, al menos en el teatro *dramático* * *(forma cerrada*),* a la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes y entre un personaje y una situación. El desequilibrio de un conflicto es lo que obliga al (los) personaje(s) a actuar para resolver la contradicción; pero su acción (su reacción) ocasionará otros conflictos y contradicciones. Esta dinámica incesante crea el movimiento de la obra. Sin embargo, la acción no necesariamente se expresa y manifiesta en el nivel de la intriga; a veces es perceptible sólo en la transformación de la conciencia de los protagonistas, transformación que no tiene otro "barómetro" que los discursos (drama clásico). En el teatro, más que en la realidad cotidiana, hablar siemore es actuar.

V. ACCIÓN Y DISCURSO

El discurso es una forma de hacer. En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar, y esto, incluso según las normas dramáticas más clásicas. Para D'AUBIGNAC, los discursos en el teatro "deben ser como las acciones de aquellos que los expresan; pues allí, *hablar* es actuar" *(Práctica del teatro,* libro IV, cap. 2). Cuando HAMLET dice: "Parto a Inglaterra", debemos imaginarlo en camino. A menudo se ha considerado el discurso escénico como el lugar de una *presencia** y de una acción verbal. "Al comienzo fue el Verbo... al comienzo fue la Acción. Pero ¿qué es un verbo? Al comienzo era el Verbo activo" (GOUHIER, 1958:63).

Otras formas de acción verbal como los performativos, el juego de presupuestos, el uso de deícticos, son empleados en el texto dramático (PAVIS, 1978a). Hacen más problemática que nunca la separación entre la acción visible en la escena y el "trabajo" textual: "Hablar es hacer, el logos asume las funciones de la praxis y la suplanta" (BAR-THES, 1963:66). El teatro se transforma en un lugar de simulación donde el espectador, por una convención tácita con el autor y el comediante, debe imaginar los actos performativos en una escena diferente de la realidad.

VI. FORMAS DE ACCIÓN

A. Acción ascendente/acción descendente:

Hasta la *crisis** y su resolución en la *catástrofe**, la acción es ascendente. La cadena de acontecimientos se hace más y más rápida y necesaria a medida que nos acercamos a la conclusión. La acción descendente se concentra en algunas escenas, incluso en algunos versos al final de la obra *(punto culminante*).*

B. Acción representada/acción narrada:

En el primer caso, la acción se ofrece directamente o se transmite en un relato. En el segundo caso, es *modalizada** por la acción'y situación del que narra.

C. Acción interior/acción exterior:

La acción es mediatizada e interiorizada por el personaje o, en cambio, experimentada por éste desde

el exterior.

D. Acción principal/acción secundaria:

La primera se centra en la progresión del (o los) protagonista(s); la segunda se inserta en la primera como intriga complementaria sin tener una importancia primordial para la fábula general.

E. Acción colectiva/acción individual:

El texto presenta a menudo paralelamente, sobre todo en los dramas históricos, el destino de los héroes y el destino general o simbólico de un grupo o de un pueblo.

F. Acción cerrada*/acción abierta*.

VII. LA ACCIÓN TEATRAL EN UNA TEORIA DEL LENGUAJE Y DE LA ACCIÓN HUMANA

A. Entre los innumerables sentidos de ACCIÓN TEATRAL, hemos establecido la acción, con lo anteriormente dicho, en tres ramificaciones esenciales:

1.- ***La acción de la fábula**** o acción representada: esto es, todo lo que sucede dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes.

2.- ***La acción del dramaturgo y del director:*** éstos enuncian un texto y una puesta en escena, trabajan de forma que los personajes *hagan* esto o aquello.

3.- ***La acción verbal de los personajes*** que comunican el texto, contribuyendo de este modo a asumir la ficción y la responsabilidad de éste.

B. Vínculo entre la acción-fábula y la acción hablada:

Los dos tipos de acción: *acción de la fábula,* de la estructura narrativa por una parte, y *acción hablada* de los personajes por otra, se sitúan en dos planos diferentes:

1.- *La acción como fábula* existe como contenido exterior, objeto de la representación teatral. Puede ser presentada de diversas formas (por ejemplo, en diferentes puestas en escena), pero conserva un mismo contenido. Permanece como *enunciado.*

2.- *La acción hablada* existe sólo como proceso en el acto de enunciación. Es producto de la interacción de sujetos hablantes y no tiene otra existencia salvo en el instante de su articulación. Es una enunciación *(Poética,* 1976). Sólo en los casos límites deja de ser válida esta distinción: esto es, cuando el dramaturgo niega la progresión de una acción y *tematiza** esta ausencia de acción (sentido 1) sustituyéndola por los actos de lenguaje de los personajes. En MARIVAUX encontramos ejemplos de esta técnica, donde los personajes a veces parecen ni saber ni querer actuar hacia un fin y según una fábula, y donde reemplazan la historia por la historia de su enunciación, de su dificultad para decir o comunicar. Hoy en día, este procedimiento ha llegado a ser un lugar común de la dramaturgia (R. PINGET, S. BECKETT). La acción enunciadora reemplaza a la acción ficticia, lo cual es sintomático de la impotencia del hombre para actuar o para hacer creíble una ficción.

—> *Intriga, modelo actancial, praxis, fábula.*

GOUHIER, 1958 - TOMASHEVSKI, 1965 - GREIMAS, 1966- JAN-SEN, 1968 - URMSON, 1972 - SARTRE, 1973 - HUBLER, 1973-STIERLE, 1975 - Poética, 1976 - VAN DIJK, 1976.

Acción final

Véase *catástrofe*

Acción hablada

En el teatro la acción no es, sin duda, una simple cuestión de movimiento o de transformación físicamente perceptible. Se sitúa en el centro del personaje (en una decisión, en una evolución interior, etc.), e incluso, en virtud de una convención dramática implícita, toda palabra es asimilable a una acción en la medida en que confiere a su autor cierto poder de intervención en la situación dramática, y en que su palabra reemplaza a su acción física (PIRANDELLO habla al respecto de *azione parlata)*.

Esta convención explica que el estudio de las formas performativas (ej.: "juro que'' "te hago caballero") haya conducido a la hipótesis de un carácter casi performativo del lenguaje teatral.

SEARLE, 1975 - KANNICHT, 1976 - PAVIS, 1978a - PFISTER, 1979.

Acontecimiento

Véase *vivencia teatral*

Acontecimientos de la acción

Véase *suceso*

Acotación

Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra.

I. EVOLUCIÓN DE LAS ACOTACIONES

La existencia e importancia de las acotaciones varían considerablemente en la historia teatral, desde la ausencia de acotaciones exteriores (teatro griego) hasta su abundancia épica (naturalismo), e incluso hasta la invasión total de la obra (BECKETT. HANDKE).

El texto dramático no necesita acotaciones cuando él mismo contiene todas las informaciones necesarias para la puesta en situación (auto-presentación del personaje como en los griegos o en los misterios, *decorado verbal** en el teatro isabelino, expresión transparente de sentimientos y proyectos). Pero desde el momento en que el personaje deja de ser un simple papel, cuando adquiere rasgos universales y se "naturaliza", entonces es importante revelar los datos en un texto adjunto. Esto es lo que sucede históricamente en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y

la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en escena, tiene como consecuencia el aumento de las *didascalias* *. El discurso deja de ser interiormente teatral; no expresa su propia *"pre-puesta en escena*",* sino que exige del lector una visualización externa que lo sitúe correctamente en el contexto. Las acotaciones tienen entonces un efecto no sólo en las coordenadas espacio-temporales, sino particularmente en el fuero interno del personaje y en el ambiente de la escena. Por ser estas informaciones tan precisas y sutiles necesitan una voz narrativa. El teatro se aproxima en este caso a la novela, y es curioso constatar que en el momento mismo en que se le considera verdadero, objetivo, "dramático" y naturalista, vacila en la descripción psicológica y por lo tanto en la descripción *épica**. Sin embargo, éstas se sitúan fuera del texto y se concretan en la situación y en el medio *(epización*)*. Con la proliferación de las formas teatrales, las acotaciones transforman el teatro desde su interior. Tan pronto es un monólogo interior que describe los objetos de la escena (BECKETT) como una pantomima que prepara un diálogo que nunca se produce; unas veces es un "texto" que participa tanto de la poesía o de la novela como del trabajo escénico, y otras incluso una interminable didascalia.

II. ESTATUTO Y FUNCIÓN

El problema es determinar el estatuto respectivo del texto de la obra y de las acotaciones. Dos actitudes serían posibles:

A. Considerar las acotaciones como parte esencial del conjunto *texto + acotaciones,* y hacer de ellas un metatexto que sobredetermina al texto de los actores y que tiene prioridad sobre él. Se es entonces "fiel" a) autor respetándolas en la puesta en escena y subordinando a ellas la interpretación de la obra: es una forma de aceptar como verdaderas la interpretación y la puesta en escena que sugiere el dramaturgo.

B. Pero, inversamente, cuando se cuestiona su carácter primordial y metatextual, se puede o bien ignorarlas o bien aplicarlas dialécticamente contra el texto hablado. La puesta en escena gana así a menudo en inventiva, y esta nueva dimensión del texto compensa fácilmente la "traición" de cierta "fidelidad" —por lo demás ilusoria— con respecto al autor y a una tradición teatral. A veces el director prefiere incluso que las diga un personaje o una *voz en off,* o bien ponerlas en carteles (BRECHT). Su función evidentemente ya no es metalingiiística y me-tateatral; se transforma en un material en el que podemos leer lo que queramos. La enunciación —a saber, la forma de leer el texto— es plenamente asumida por la puesta en escena. Sólo accesoriamente utiliza ésta la enunciación concebida por el dramaturgo al componer sus acotaciones. El director es así el comentarista del texto y de las acotaciones; es el único depositario del metalenguaje de la obra.

—> *Didascalias, texto principal* y *secundario, texto y escena, texto escénico.*
Encyclopedia dello spettacolo, 1954 - STEINER, 1968 - INGARDEN 1971.

Actancial (modelo)

I. UTILIDAD DEL MODELO ACTANCIAL

La noción de *modelo* (o *esquema* o *código*) se impuso en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción. Tiene la ventaja de no continuar separando artificialmente los *caracteres** y la *acción*,* y de revelar la dialéctica y el traslado progresivo del uno al otro. Su éxito se debe al esclarecimiento que aporta a los problemas de la *situación** dramática, de la dinámica de las situaciones y personajes, de la aparición y resolución de *conflictos**. Por otra parte, constituye un trabajo referido a la *dramaturgia *,* indispensable en toda puesta en escena, la cual también apunta a esclarecer las relaciones físicas y la configuración de los personajes. En suma, el modelo actancial proporciona una nueva visión del personaje. Este ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción, variando de la forma "amorfa" del *actante** (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del *actor** (estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra).

Sin embargo, los investigadores discrepan en cuanto a la forma que debe darse al esquema y a la definición de sus elementos, y las variantes no son simples detalles de presentación. La idea fundamental, desde PROPP hasta GREIMAS, es:

1.- distribuir los personajes en un número mínimo de categorías de tal forma que abarquen todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra;

2.- extraer los verdaderos protagonistas de la acción, reagrupando o desmultiplicando a los personajes más allá de sus rasgos particulares.

II. ELABORACIÓN DEL MODELO

A. POLTI (1895):

La primera tentativa por definir el conjunto de situaciones dramáticas teóricamente posibles es la de G. POLTI, quien reduce a 36 las situaciones de base, efectuando con ello una excesiva simplificación de la acción teatral.

B. PROPP (1965):

A partir de un conjunto de cuentos, V. PROPP define el relato típico como un relato de siete actantes que corresponden a siete esferas de acción:

1 - el malo (comete la mala acción)
2 - el donador (atribuye el objeto mágico y los valores)
3 - el ayudante (socorre al héroe)
4 - la princesa (exige una hazaña y promete matrimonio^
5 - el mandatario (envía al héroe en una misión)
6 - el héroe (actúa y se somete a diversas peripecias)
7 - el falso-héroe (usurpa por un instante el rol del héroe verdadero).

C. SOURIAU (1950):

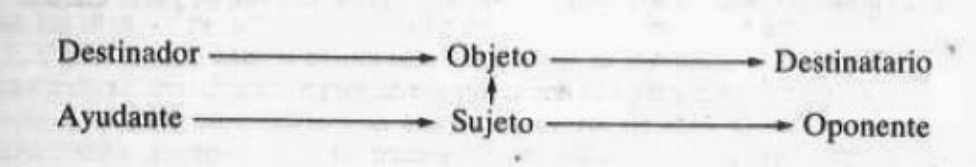
Seis funciones dramatúrgicas forman e! armazón de todo universo dramático:

—*león* (fuerza orientada): es el sujeto deseante de la acción;
—*sol* (valor): el bien deseado por el sujeto;
—*tierra* (el destinatario del bien): se beneficia del bien deseado;

—*marte* (el oponente): el obstáculo encontrado por el sujeto;
—*balanza* (el árbitro): decide la atribución del bien deseado por los rivales;
—*luna* (ayudante).

Estas seis funciones sólo tienen existencia en su interacción. El sistema de SOURIAU representa una primera etapa importante en la formalización de los actantes, e incluye a todos los protagonistas imaginables. Sólo la función de árbitro (*balanza)* parece no estar bien integrada en el sistema, "flota" sobre las funciones y a veces es difícil de definir en la obra estudiada. Por otra parte, el esquema se adapta sin problemas al de GREIMAS, quien estructura las seis funciones subdi-vidiéndolas en tres pares de funciones.

D. GREIMAS (1966, 1970):



El eje *destinador-destinatario* es el que controla los valores y por lo tanto la ideología. Este eje decide la creación de valores y deseos y su distribución entre los personajes. Se trata del eje del poder o del saber o de ambos a la vez.

El eje *sujeto-objeto* traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda del héroe o del protagonista, plagada de obstáculos que el sujeto debe vencer para progresar. Se trata del eje del desear.

El eje *ayudante-oponente* facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y modalidades de la acción, y no está necesariamente representado por personajes. Ayudantes y oponentes no son quizá sino "proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo" (GREIMAS. 1966:190). (Este eje también es algunas veces el eje del saber, otras el del poder.)

E. A. UBERSFELD (1977):

En la aplicación que Anne UBERSFELD hace del modelo greimasiano, permuta la pareja sujeto-objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario, mientras que el objeto pasa a ser la función tomada entre el ayudante y el oponente. Este detalle modifica profundamente el funcionamiento del modelo. En GREIMAS, no partíamos de un sujeto fabricado conscientemente por un destinatario en función de un destinador; el sujeto sólo se definía al final del recorrido en función de la búsqueda del objeto. Esta concepción tenía la ventaja de construir poco a poco la pareja sujeto-objeto y de definir al sujeto no por sí mismo, sino según sus acciones concretas. En cambio, en el esquema de A. UBERSFELD se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de transformarlo en un dato fácilmente localizable a través de las funciones, ideológicas del destinador-destinatario, lo cual, por lo demás, no parecería ser la intención de A. UBERSFELD, ya que ella señala justamente que "no hay sujeto autónomo en un texto, sino un eje sujeto-objeto" (1977a:70). La modificación del modelo greimasiano incide también en la del eje ayudante-oponente, pero no tiene las mismas consecuencias en el funcionamiento global: de hecho, poco importa que la ayuda y el obstáculo recaigan sobre el sujeto o el objeto que persiguen; sólo diferirán la eficacia y la rapidez de la ayuda-obstáculo.

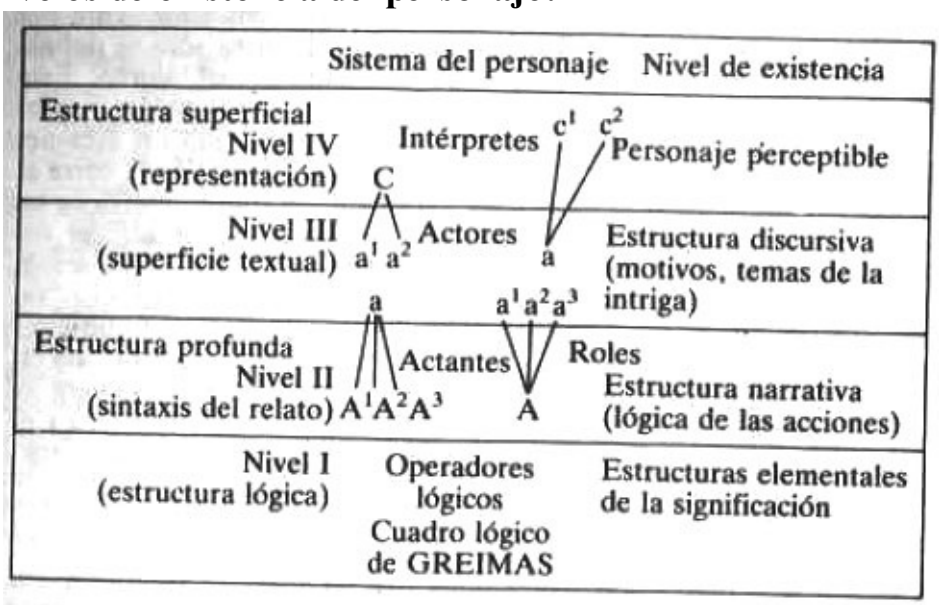
F. Dificultades y posibles enmiendas de los modelos actanciales:

La insatisfacción más frecuente a que da lugar la aplicación del esquema se debe a su excesiva generalidad y universalidad, sobre todo en lo relativo a las funciones del destinador y del destinatario (Dios, la Humanidad, la Sociedad. Eros, el Poder, etc.). Por otra parte, es conveniente intentar varias pruebas, en particular respecto del sujeto, casillero que nos interesa completar sólo al final del experimento y de la forma más dúctil posible. En suma, debemos recordar que la razón de ser del modelo actancial es su movilidad, y que no existe una fórmula mágica preexistente y definitiva: a cada nueva situación deberá corresponder un esquema particular; cada uno de los seis casilleros actanciales es susceptible de ramificarse en un nuevo esquema actancial.

Debemos cuidarnos de no limitar el empleo del código actancial al personaje (por lo tanto al análisis textual). Todo lo que se muestra en la escena debe ser considerado también como una combinatoria de actantes: por ejemplo, en A *ladre Coraje,* de BRECHT, los materiales utilizados y su destrucción o desgaste constituyen también un modelo actancial. Se podría establecer entonces un modelo cuyos seis actantes fueran representados por los diferentes estados de los objetos y de la escena; esto evitaría reducir el modelo a una combinatoria de personajes. De la misma forma, se podría estudiar el sistema de los diferentes *gestus**.

III. ACTANTES Y ACTORES

A. Teoría de los niveles de existencia del personaje:



1.- *Nivel I:* nivel de *estructuras elementales de la significación.* Las relaciones de contrariedad, contradicción e implicación entre diferentes universos de sentido forman el cuadro lógico (cuadrado semiótico de GREIMAS, 1966, 1970:137).

2.- *Nivel II:* nivel de *actantes*,* entidades generales, no antropo-mórficas y no figurativas (ejemplo: la paz. Eros, el poder político). Los actantes tienen sólo una existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción o de la narratividad.

3.- *Nivel III:* nivel de *actores*,* entidades individualizadas, figurativas, realizadas en la obra (a *grosso modo:* el personaje en el sentido tradicional).

4.- *Nivel intermedio entre II y III:* los *roles*,* entidades figurativas animadas, pero generales y

ejemplares (ej.: el fanfarrón, el padre noble, el traidor). El rol participa a la vez de una estructura narrativa profunda (ej.: los traidores hacen siempre *x*) y de la superficie textual (el Tartufo es un tipo bien preciso de traidor).

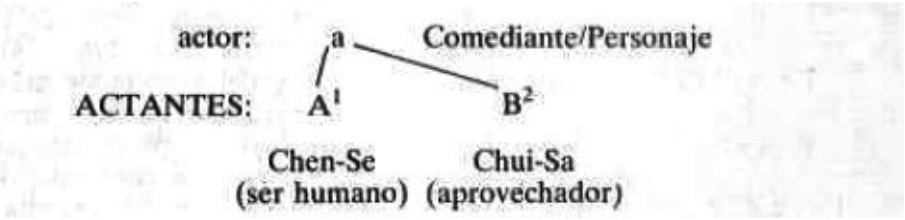
5.- *Nivel IV:* nivel de la puesta en escena, de los actores (en el sentido técnico) (al como son representados por uno o varios intérpretes.

B. Desmultiplicación o sincretismo del personaje:

1.- *Desmultiplicación:*

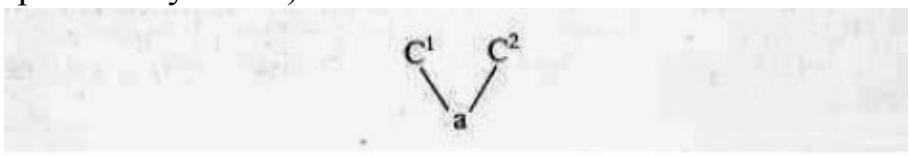
— Un actante es representado por varios actores; ej.: en *Madre Coraje* (BRECHT):

— Un intérprete representa a dos personajes: todos los casos de roles desdoblados del actor: ej.: *El alma buena de Se-Chuan* (BRECHT):

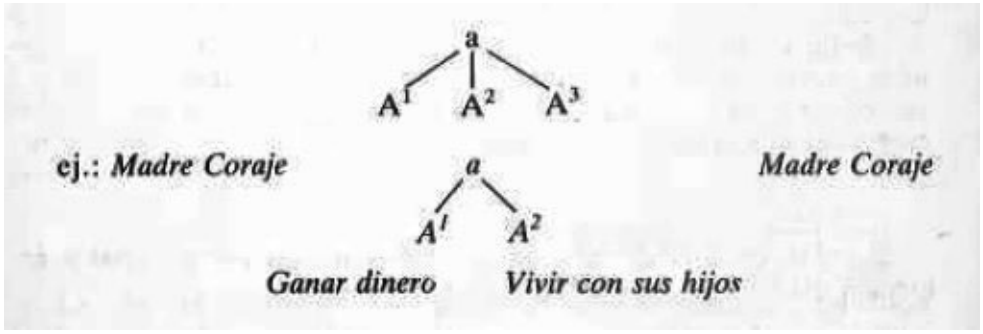


2.- *Sincretismo:*

— Dos intérpretes representan a un personaje o una faceta particular del personaje (procedimiento de desdoblamiento muy empleado hoy en día):



— Un mismo actor concentra varias esferas de acción:



Actante

Véase *actancial (modelo)*

Actitud

Forma de mantener el cuerpo, en el sentido físico. Por extensión, forma psicológica o moral de enfocar un problema.

1.- *La actitud del actor* es su posición respecto a la escena y a los otros actores (aislamiento, pertenencia al grupo, relación emocional con los otros). Actitud equivale a *pose,* forma voluntaria e involuntaria de pararse, y a *posturo.* posición de una parte del cuerpo en relación con las otras. A menudo se asimila a un gesto *sostenido:* "El gesto pasa, la actitud queda (...) El mimo es un arte en movimiento en el que la actitud no es sino su puntuación" (DECROUX, 1963:124).

2.- *En BRECHT,* la atención del director y del espectador debe centrarse en las relaciones interhumanas, en particular en su componente socio-económico. Las actitudes *(Haltungen)* de los personajes entre si (o *gestas*)* visualizan las relaciones de fuerza y las contradicciones. La actitud sirve de vínculo entre el hombre y el mundo exterior, y en esto es semejante a la actitud tal como la definen los psicólogos ("intermediario genético entre lo real y su representación": cf. H. WALLON, *Los orígenes del carácter,* 1934).

3.- *Actitud de la puesta en escena* (o del actor frente a su rol del director ante su texto): es la forma de interpretar o de criticar el texto y de mostrar en la puesta en escena ese juicio crítico y la visión global de la puesta en escena frente a la obra (*discurso** de la puesta en escena).

—> *Gestus, configuración.*

Acto

(Del latín *actus,* acción.)

División externa de la obra en partes más o menos iguales en función del tiempo y del desarrollo de la acción.

I. PRINCIPIOS DE LA ESTRUCTURACIÓN

La distinción entre los actos, y el paso del uno al otro, son señalados de muy diversas maneras en la historia del teatro occidental. Lo mismo ocurre con los medios para señalar el cambio de acto: intervención del *coro** (GRYPHIUS), caída del telón (a partir del siglo XVII), cambio de iluminación u "oscuridad", estribillo musical, carteles, etc. Las rupturas entre los actos responden a necesidades muy diversas:

A. Rupturas temporales:

El acto señala a veces la *unidad** temporal, un momento de la jornada (clasicismo), una jornada completa (drama español del Siglo de Oro); a veces, pero esto es menos común, un período más extenso (CHEJOV, IBSEN).

B. Rupturas narratológicas:

Criterio esencial de la división en actos: desde ARISTOTELES se considera que el drama debe presentar una sola acción divisible en partes orgánicamente enlazadas unas con otras, aunque la *fábula** presente o no un *resurgimiento** de la acción. Esta estructuración es narratológica y la segmentación se

efectúa en función de las grandes unidades universales del relato. Tres fases son indispensables: *1/prótasis* (exposición y puesta en marcha de los elementos dramáticos); *2/epítasis* (complicación y enmarañamiento del nudo); *3/catástrofe* (resolución del conflicto y retorno a la normalidad). Estas tres fases (que corresponden más o menos a los modelos narratológicos ternarios de los teóricos del *relato**) serán los núcleos de toda obra de tipo aristotélico y el número mágico de esta dramaturgia. Por ejemplo, HEGEL (1965), reflexionando acerca de la tradición teatral, también distingue tres momentos claves: 1/nacimiento del conflicto; 2/conflicto; 3/clímax y conciliación. Este modelo, al que puede considerarse lógico y canónico (en este tipo de dramaturgia), sufrirá múltiples variaciones, pues la segmentación externa no coincide necesariamente con las tres fases del relato.

El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus límites más que por sus contenidos: termina cuando salen todos los personajes y cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal. Por lo tanto, su función es segmentar la fábula en grandes momentos, permitiendo que los personajes se reencuentren bajo nuevos términos, sin que resulten enlazados por un principio de vinculación de actos equivalente al dogma clásico de la *vinculación de escenas**.

II. EVOLUCIÓN DEL NUMERO DE ACTOS

La tragedia griega no conocía las subdivisiones en actos. Su ritmo venía dado por las apariciones del coro, que separaban los *episodios** (en número de 2 a 6). Son los autores latinos (HORACIO, DONATO en su comentario de TERENCIO) y sobre todo los teóricos del Renacimiento, quienes tienden a formalizar la segmentación, añadiendo al esquema ternario dos elementos intercalados y cambiando el número de actos de tres a cinco: el acto II se ocupa del desarrollo de la intriga, asegurando el paso entre la exposición y el clímax. El acto IV prepara el desenlace o incorpora un último *suspense**, una esperanza de solución que se desvanece rápidamente. En SENECA ya encontramos los cinco actos (siguiendo aquí el precepto de HORACIO). La obra en cinco actos llegará a ser norma en el siglo XVII francés: es el resultado de una estructura dramática uniformizada. El principio esencial es de aquí en adelante consciente: una constante progresión sin "tropiezos", por la que se desliza la acción hacia un desenlace inevitable. Las rupturas no afectan la calidad y la unidad de la acción; solamente acompasan la progresión y armonizan la forma y el contenido de los actos: según la norma clásica, éstos deben ser equilibrados, deben formar un conjunto autónomo y brillar por "alguna belleza particular, esto es, por un incidente, una pasión, o por algo semejante" (D'AUBIGNAC, 1657, VI. 4, 299).

En esta estética, el acto juega un papel catalizador y de marco de la acción: "es un grado, un paso de la acción. Por esta división graduada de la acción total debe comenzar el trabajo del poeta... (...) El diálogo marca los segundos, las escenas márcan los minutos, los actos responden a las horas" (MARMONTEL, 1763, art. *acto*).

III. OTROS MODELOS DE ESTRUCTURACIÓN

En la época clásica (o neo-clásica: FREYTAG,' 1965), la división en tres o en cinco actos se empeña en presentarse como universal o natural. De hecho, se emplea para ese tipo preciso de dramaturgia que descansa en la unidad espacio-temporal de la acción. Desde el momento en que la acción se extiende o no posee la cualidad de una continuidad armoniosa, el esquema de cinco actos caduca. De hecho$_r$ una

serie de *escenas** o de *cuadros** describen mejor los textos de SHAKESPEARE, LENZ, BÜCHNER o CHEJOV. Incluso si algunos de estos dramaturgos retienen el nombre de acto (y de escena), sus textos son de hecho una serie de cuadros débilmente articulados *(cuadro*)*. Este es el caso de SHAKESPEARE, posteriormente editado en actos y escenas, o de los dramaturgos españoles que componían sus obras en tres jornadas, y de la mayoría de los autores posclásicos o posrománticos.

Desde el momento en que la división en actos se realiza a la vez en función de la acción y de la época, el acto tiende a abarcar un momento dramático, a situar una "época" y a asumir el "estudio" de un cuadro. Históricamente, este fenómeno se produce a partir del siglo XVIII *(drama** burgués) y muy distintivamente en el siglo XIX (HUGO), hasta tran formarse en la actualidad en una característica fundamental de la dramaturgia épica. DIDEROT, sin saberlo, señala de la siguiente manera la transición del acto al cuadro, de lo *dramático* * a lo *épico*:* "Si un poeta ha meditado bien su tema y ha dividido bien su acción, no habrá ningún acto al que no pueda asignarle un título; y de la misma forma que en el poema épico se habla del descenso a los infiernos, de los ritos fúnebres, del desmembramiento del ejército, de la oposición de la sombra, hablamos en la dramaturgia del acto de las sospechas, del acto de los furores, del acto del reconocimiento o del sacrificio" (DIDEROT, 1975:80-81).

—> *Segmentación, estructura dramática.*

Actor

Véase *actancial (modelo)*

Actor[1]

1.- En el uso que hace actualmente la crítica y la gente de teatro francesas, la denominación de *actor* ("*acteur")* parece negligirse en favor de la de *"comédien'* (comediante). Esta desafección de los "especialistas" hacia la palabra (mientras que el gran público continúa hablando de los grandes actores y las bellas actrices) tiene quizás una explicación —aparte de los cambios de la moda y la necesidad de distanciarse del mito del monstruo sagrado— en la voluntad de insistir en el aspecto artesanal y global del oficio.

2.- En el francés del siglo XVII, el actor tanto era el personaje (protagonista) como la persona que lo encarna. La palabra actor nos lo presenta como vinculado a la acción (más que una caracterización) y refuerza una visión funcionalista y sintáctica de la fábula y del encadenamiento de los sucesos. El actor es una "fuerza directriz" y no una sustancia individual.

3.- En la teoría *actancial** del *personaje*,* inspirada por PROPP (1965) y GREIMAS (1973), el *actor* es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas, mientras que el *actante* es una fuerza actuante colectiva y no antropomórfica.

4.- El actor permanecerá largo tiempo marcado por el oprobio público: "El oficio de comediante es un empleo indigno de un cristiano" (NICOLE, *Traité de la Comédie,* 1659).

Después de esta época oscura, el actor adquirió cierto estatuto social, a menudo prestigioso cuando

llega a "famoso", pero su papel estético es muy variable e incierto. Al reinado de los grandes "intérpretes" y del *teatro de primer actor* le sucedió, a partir de fines del siglo XIX, la era del *teatro de director*,* del que MEYERHOLD nos ha dejado este testimonio entre los muchos existentes: "El director no se arredrará de entrar en conflicto con un actor durante el ensayo, y a llegar incluso al cuerpo a cuerpo. Su posición es sólida porque, al contrario que el actor, sabe (o debe saber) lo que el espectáculo deberá proporcionar mañana. Está obsesionado por el *conjunto,* por lo que es más fuerte que el actor". (1963:283).

5.- Quizás en la actualidad se perfile un movimiento de resurgimiento del actor gracias a una concepción colectiva de espectáculos fabricados a partir de materiales extrateatrales (reportajes, *collage** de textos, *improvisaciones** gestuales, etc.). Cansado de ser un amplificador al servicio de un *director** tan paternalista como tiránico, de un *dramaturgista** cargado de cuestiones ideológicas, el actor reivindica su parte de creatividad (p. ej.. *creaciones colectivas** como las del *Théâtre du Soleil* o del *Aquarium).* La representación pierde su carácter fetichista de *monumento* y sólo ofrece *momentos* de espectáculo, diversiones encadenadas. El antagonismo actor/director está quizá siendo superado dialécticamente por la aparición del *animador,* encargado de coordinar social y estéticamente los momentos del espectáculo (J. SAVARY, A. MNOUCHKINE, P. BROOK). Este movimiento descentraliza y socializa al máximo los poderes, centrales o periféricos, de los miembros del equipo de realización.

—> Modelo actancial, comédien, interpretación.

DIDEROT, 1773 - STANISLAVSKI, 1963 - DUVIGNAUD, 1956 , STRASBERG, 1969 - CHIAKIN, 1972 - MATHIEU, 1974 - TANASE, 1978 - ECO, 1973 - ASLAN, 1974 - SCHECHNER, 1977.

Actualización

Operación que consiste en adaptar un texto antiguo al tiempo presente, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto de un público nuevo y las modificaciones de la historia que la evolución de la sociedad hace necesarias.

La actualización no altera la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo se modifican la atribución temporal y eventualmente el marco de la acción.

Puede haber actualización de una obra en varios niveles: desde la simple modernización de los trajes hasta una *adaptación ** a un público y a una situación sociohistórica diferentes. Es así como durante algún tiempo se ha creído ingenuamente que bastaba representar a los clásicos en ropajes urbanos para que el espectador se sintiera implicado en la problemática expuesta. Hoy en día, la puesta en escena tiende más a ofrecer al público los instrumentos apropiados para una *lectura** correcta de la obra; no se busca eliminar sino acentuar las diferencias entre el presente y el pasado. La actualización se aproxima, pues, a una *historización** (por ejemplo, la actualización brechtiana).

Adaptación

1.- Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este

tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos *narrativos** en contenidos *dramáticos**. Kl relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial. Sólo cambian'.la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas.

2.- Operación *dramatúrgica** a partir de un texto destinado a ser escenificado. Todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, *montaje** y *collage** de elementos externos, modificación de la conclusión, etc. La adaptación, a diferencia de la *actualización* *, goza de una gran libertad; no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario (cf. las adaptaciones brechtianas —*Bearbeitungen*— de SHAKESPEARE, MOLIERE y SOFOCLES). Adaptar es re-escribir enteramente el texto considerado como simple material. Esta práctica teatral ha provocado una toma de conciencia con respecto a la importancia del *dramaturgista** en la elaboración del espectáculo.

No existe una adaptación perfecta y definitiva de las obras del pasado. A lo sumo podríamos, como hace BRECHT con sus "Modellbuch", proponer ciertos principios de representación y fijar ciertas interpretaciones de la obra de las que podrían beneficiarse los futuros directores de teatro *(modelo*)*.

3.- La adaptación escénica de textos dramáticos o de relatos plantea un problema dramático, puesto que las rupturas, las reducciones de personajes, la concentración dramática, obligatoriamente modifican la forma y el sentido de la obra original. Algunos adaptadores (cuyo prototipo sería BRECHT en sus "adaptaciones" de *Antigona, Don Juan* o *Eduardo II)* no vacilan en modificar considerablemente el texto considerándolo simplemente como material de construcción. El cine, al concentrar su atención en los momentos de crisis de un relato extenso, extrae del texto sólo los momentos dramáticos, descuidando la caracterización, las descripciones y la presentación de los hechos efectuada por el narrador.

La relectura de los clásicos —concentración, nueva traducción, incorporación de textos exteriores, nueva interpretación— es también una adaptación, al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua al que es vertido. Es notable que en la actualidad la mayoría de las traducciones se llaman adaptaciones, lo cual tiende a acreditar el hecho de que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de reescritura dramática, es una recreación, que la transferencia de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica la producción del sentido mismo.

Agon

(Del griego *agon,* competición.)

Todos los años, en la Grecia antigua, tenían lugar competiciones deportivas y artísticas. Había un *agon* de coros, de dramaturgos (510 a. de C.), de comediantes (450-420 a. de C.).

2.- En la comedia ática (ARISTOFANES), el agon es el diálogo y el conflicto de los enemigos, y forma el núcleo de la obra.

Por extensión, el agon o principio "agonístico" marca la relación conflictiva entre los protagonistas. Estos se oponen entre sí en una dialéctica discurso/respuesta. Cada uno participa totalmente en el debate que impone su sello a la estructura dramática y que constituye el *conflicto**. Algunos teóricos incluso llegan a hacer del diálogo (y de las *stichomythias**), el conjunto del conflicto dramático y, más

comúnmente, del teatro. Sin embargo, hay que recordar que cierto tipo de dramaturgias (por ejemplo, la épica o la del absurdo) no descansan en el principio agonístico de los caracteres de la acción.

En la teoría de los juegos de R. CAILLOIS (1958), el agon es uno de los cuatro principios que gobiernan la actividad lúdica (con la *illynx,* búsqueda del vértigo, la *alea,* papel del azar, y la *mimesis,* gusto por la imitación).

—> *Diálogo, dialéctica, protagonista.*
DUCHEMIN, 1945.

Ambigüedad

Lo que permite varios sentidos o *interpretaciones* * de un persona je, de una acción o de la representación total.

La producción y conservación de ambigüedades es una de las constantes estructurales de la obra de arte escénica. La obra de arte, en efecto, no se *codifica* * ni descodifica de una sola forma correcta, salvo en el caso de una obra cifrada o de una obra *didáctica**. La puesta en escena tiene la facultad de resolver, pero también de añadir ciertas ambigüedades. Toda *interpretación* * escénica necesariamente toma partido por una cierta lectura textual, al mismo tiempo que da margen a nuevas posibilidades de *sentido* *.

—> *Signo, isotopía, hermenéutica.*
RASTIER, 1971.

Anagnórisis

Véase *reconocimiento*

Análisis del relato

I. LA NOCIÓN DEL RELATO EN EL TEATRO

A. Estado de la investigación:

El análisis del relato (que hay que distinguir cuidadosamente de la construcción de la *fábula**, en su sentido 2 de material) se interesó primeramente por las formas narrativas simples (cuento, leyenda, novela corta), antes de acercarse a la novela y a sistemas de múltiple codificación como las tiras de *cómics* o el cine. El teatro, de hecho, no ha sido objeto de un análisis sistemático, sin duda a causa de su extrema complejidad (multitud y variedad de sistemas significantes), pero quizá también porque en la conciencia crítica continúa asociado a la *mimesis** (imitación de la acción) más que a la *diégesis** (el relato de un narrador); por último, y sobre todo, porque el relato teatral es sólo un caso particular de los sistemas narrativos, cuyas leyes son independientes de la naturaleza del sistema semiológico utilizado.

Por *análisis del relato* entendemos no el examen de *los* relatos de los personajes, sino el estudio de la narratividad en el teatro.

B. Mimesis y diégesis:

El teatro, definido tradicionalmente (desde la *Poética* de ARISTOTELES) como *imitación** de una acción, no narra una historia desde el punto de vista de un narrador. Los hechos referidos no son unificados por la conciencia del autor que los articula en una serie de episodios, sino siempre transmitidos "al calor" de una situación de comunicación tributaria del aquí y ahora de la escena.

Sin embargo, desde el punto de vista del espectador que unifica las visiones subjetivas de diversos personajes, el teatro presenta, en la mayoría de los casos, una *fábula** resumible en un relato. Esta fábula posee rodas las características de una serie de motivos que tienen su propia lógica, de suerte que un análisis del relato es perfectamente posible a condición de que se trabaje sobre un relato reconstituido como modelo narrativo teórico.

El relato se sitúa, pues, en la estructura profunda, en el nivel del código *actancial**. Muchas de las dificultades en la investigación sobre el relato proceden del hecho de no precisarse claramente en qué nivel nos situamos: en el nivel superficial, serie de motivos visibles de la *intriga*;* o en el nivel profundo, configuración del *esquema actancial**. El relato es formalizable en dos niveles: siguiendo el curso sinuoso de la intriga dividida en sus más pequeños elementos (tal como aparecen en todas las situaciones escénicas) o, por el contrario, dentro de un código muy general de acciones humanas (código actancial), código reconstituido a partir del texto y concebido en su forma general de lógica de las acciones.

C. Definición general del relato:

La definición más general del relato es aplicable a la del relato teatral: un relato es siempre un "sistema monosemiológico (una novela) o polisemiológico (una tira cómica, una película), antropomorfo o no, que regula la conservación y transformación del sentido en el seno de un enunciado orientado" (HAMON. 1974:150).

II. MÉTODOS DE ANÁLISIS DEL RELATO EN El TEATRO

A. Análisis en funciones o en motivos:

Es apenas posible distinguir un número fijo de funciones (motivos narrativos) recurrentes, como lo hacia PROPP (1965) en su *Morfología del cuento* respecto del cuento popular, salvo en un tipo de teatro muy codificado (farsa, teatro popular, misterio medieval). La acción nunca está tan codificada y sujeta a un orden fijo de aparición de las funciones.

B. Gramáticas textuales del teatro:

La gramática del texto presupone la existencia de dos niveles de éste: la *estructura narrativa profunda* examina las posibles relaciones entre los actantes en un nivel lógico, no antropomórfico *(modelo actancial*)-,* la *estructura discursiva superficial* define las relaciones concretas de los personajes y su manifestación en el nivel del discurso. Toda la dificultad consiste en encontrar las reglas que expliquen el paso de las macroestructuras actanciales a la superficie del texto y de la escena, en vincular la lógica de los acontecimientos narrados con el discurso narrante. Por ello, examinaremos la

transición:

1. del actante al actor, de lo narrativo a lo discursivo *(código actancial *, personaje *)*.
2. de la historia narrada al discurso narrante.

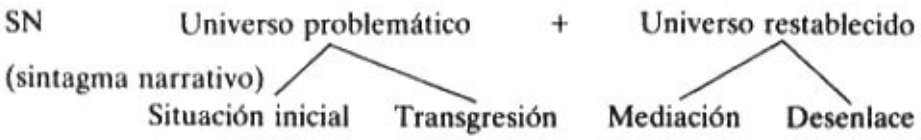
C. Articulaciones del relato:

A falta de un número preciso de funciones o de reglas de constitución de la superficie discursiva, podemos determinar algunas articulaciones del relato:

1.- Evidentemente, es necesario contentarse con una descripción muy general de las etapas obligatorias de todo relato. Todos los análisis giran en torno a la noción de un obstáculo impuesto al héroe que acepta o rechaza el desafío de un conflicto para salir vencedor o vencido. Cuando responde al desafío, el héroe es investido por el destinador (es decir, el atribuidor de los valores morales, religiosos, humanos, etc.) y se constituye en *sujeto* real de la acción (HAMON, 1974:139).

2.- Así, por ejemplo, las reglas del funcionamiento del relato raci-niano descrito por T. PAVEL: los personajes "1/sufren una desgracia imprevista -2/sienten los efectos de la interdicción, intentan luchar contra la pasión y en algunas ocasiones creen haber tenido éxito -3/se dan cuenta de la inutilidad de esta lucha y se abandonan a sus pasiones" (PAVEL, 1976:8).

3.- El relato tiene siempre como centro el punto neurálgico de un conflicto (de valores o personas) que lleva al sujeto a transgredir los valores de su universo. Gracias a una mediación (intervención exterior o elección libre por parte del héroe), este universo, problemático en determinado momento, será finalmente restablecido. El relato mínimo tendrá, de este modo, la siguiente fórmula fundamental:



Fases del relato
(según T. PAVEL, 1976:18)

4.- La mediación es el momento clave del relato, ya que permite desbloquear la situación conflictiva en el momento preciso en que el esquema actancial (es decir, la estructura profunda paradigmática de las relaciones de fuerza) "emerge" y aflora en el nivel sintagmático de la historia narrada. La mediación, o sea la respuesta a la prueba o la solución del conflicto, constituyen, por lo tanto, el lugar de articulación de las estructuras narrativas (actanciales) profundas y de la superficie del discurso donde se sitúa la cadena de acontecimientos (la *intriga*)*.

D. Frase mínima del relato:

En la práctica, intentaremos reducir la fábula de la obra a una frase mínima que resume la acción sacando a luz las articulaciones o contradicciones: reconocemos aquí el método brechtiano que destaca con un breve enunciado el *gestus** fundamental de la obra: "Todo episodio particular tiene su gestus fundamental: Richard Gloster corteja a la viuda de su víctima. Mediante un círculo de tiza se descubre a la verdadera madre del niño. Dios hace una apuesta con el diablo poniendo en juego el alma del doctor Fausto" (BRECHT, *Pequeño Organon,* § 66).

La búsqueda del gestus de la acción obliga a centrar el relato en la acción principal y en el conflicto-mediación que permite la resolución del conflcito del protagonista.

La frase mínima del relato es más o menos descriptiva: da cuenta exacta de los episodios o resume "metalingüísticamente" el movimiento. Por ejemplo, en *Madre Coraje* tendríamos: Madre Coraje quiere ganar en la guerra, pero lo pierde todo. Esta proposición se repite tres veces, en tres variantes de ganancia/pérdida, siendo resumida cada vez por la secuencia: perspectiva de ganancia material/pérdida de un hijo.

El relato de *Madre Coraje* consiste, por lo tanto, en una serie de seis momentos: deseo de ganancia/pérdida // deseo de ganancia/pérdida // deseo de ganancia/pérdida.

E. Perspectiva del análisis del relato:

El análisis del relato teatral no progresará realmente antes de que los obstáculos que pesan sobre su posibilidad y especificidad no sean definitivamente eliminados. Siguen aún sin resolver varias dificultades teóricas:

1.- *El paso de las estructuras narrativas a las estructuras superficiales discursivas* son objeto actual de investigación (GREIMAS, 1970 - BREMOND, 1973 - PAVEL, 1976). Los dos extremos de la cadena son ahora bastante conocidos. Falta encontrar las reglas de transformación adecuadas y especificar la naturaleza de cada género y, en última instancia, de cada obra en particular. En cuanto al antiguo problema planteado por ARISTOTELES acerca de la prioridad de la acción de los personajes (*Poética*, 1450a), las investigaciones de GREIMAS han mostrado cómo se pasa progresivamente de una estructura elemental de la significación a los actantes, luego a los actores, después a los roles y finalmente a los personajes concretos. Lejos de eliminar uno de los dos términos de la pareja acción/personaje, el análisis deberá examinar de qué forma una característica del personaje actúa sobre la acción e, inversamente, de qué forma una acción transforma la identidad del personaje.

2.- *La segmentación del relato dramático:* No se ha conseguido aislar otras unidades pertinentes de narración que no sean las de la segmentación en escenas o en actos, éstas artificiales. La distinción de una obra en *actos** o en *cuadros** es sin duda capital para describir dos modos de acercamiento a la realidad (lo *dramático*,* que insiste en la totalidad indivisible de la curva que conduce necesariamente al conflicto; lo épico, particularmente lo épico brechtiano, que indica que lo real se construye y es por ello transformable). Pero esta distinción en actos/cuadros no informa sobre la progresión del relato, la disposición de las secuencias o funciones o la lógica actancial.

3.- *La teatralidad hecha relato:* A pesar del postulado de una teoría del relato independiente de la manifestación (cuento, novela, gestualidad), debemos preguntarnos si el teatro, por su facultad de representar las cosas, no elude en cierto modo la tiranía de una lógica del relato. Es quizá resultado de una reacción contra la insistencia de BRECHT y los brechtianos en revelar la fábula y querer determinar el sentido del texto sin preocuparse lo suficiente por la materialidad y los juegos significantes de la escritura, el que ciertos experimentos actuales, como los del teatro de Bob WILSON o el *Bread and Puppet,* descansan precisamente en la voluntad de revelar "en desorden" las imágenes escénicas sin un vínculo necesario y unívoco. Incluso si intentáramos y lográramos construir para cada imagen escénica un minirrelato, la multitutd de los relatos y sus contradicciones impedirían la constitución de un macrorrelato que diera cuenta de una lógica de los acontecimientos. Sea como fuere, el descubrimiento de las estructuras narrativas no daría cuenta de la riqueza plástica del espectáculo.

CHABROL, 1973 - MATHIEU, 1974.

Analítica

(técnica ... drama...)

*Técnica dramatúrgica** que consiste en introducir en la acción presente el relato, de hechos que han tenido lugar antes del comienzo de la obra y que se presentan posteriormente en ella. El ejemplo más célebre es *Edipo* de SOFOCLES: "Edipo en cierta forma es sólo un análisis trágico. Todo ya está dado y plenamente desarrollado" (carta de GOETHE a SCHILLER, 2 de octubre de 1797).

El análisis de las razones que llevaron a la catástrofe, pasa a ser el único objeto de la obra, lo que al eliminar toda *tensión** dramática y todo *suspense*,* favorece la aparición de los elementos *épicos**. Algunas dramaturgias que rechazan la forma dramática construyen sus obras según un esquema épico de demostración de acontecimientos pasados y de *"flash-back*"* (IBSEN, BRECHT), y el drama es sólo una vasta *exposición* * de la *situación* *.

Inversamente, en la técnica y en el drama sintéticos (o dramaturgia de la forma dramática pura), la acción se desarrolla en dirección a un punto de llegada desconocido al comienzo, aunque obligatoriamente logrado por la lógica de la fábula y, por lo tanto, en cierto modo previsible.

CAMPELL, 1922 - SZONDI, 1956.

Análogon

Véase *icono*

Animación

La animación teatral o cultural acompaña en la actualidad a la simple creación de espectáculos para preparar en profundidad el terreno de una recepción más democrática y más informativa de los productos culturales. Esta noción, que surge con la corriente de descentralización dramática y de acción cultural, presenta toda la vaguedad de la empresa teatral y de su función en la sociedad: ¿se trata de crear *un* tipo de animación en los medios marginales de la cultura, o de promover **algunas* animaciones puntuales antes o después de un espectáculo para "explotarlas" en el sentido estricto del término? La animación ha comprendido que el teatro no se reduce al análisis de un texto y a su puesta en escena, sino que toda innovación y creación sólo tienen la posibilidad de ser correctamente recibidas en un contexto donde el público ha sido preparado para el arte dramático. Es, pues, a través de las-intervenciones en las escuelas o en las fábricas donde esta política de animación deberá comenzar. Al iniciar a los jóvenes espectadores en la actuación dramática o en la lectura del espectáculo, la animación se invierte en un público futuro, sin poder comprobar inmediatamente los resultados de sus esfuerzos.

Las formas de animación varían entre la discusión después de un espectáculo, la organización de un teatro y un público populares (como el T.N.P. de Jcan VILAR, en los años cincuenta y sesenta), la

presentación de un montaje audiovisual en clase o por televisión, la realización de encuestas en un barrio para preparar un espectáculo *(Teatro del Aquarium, de lo cotidiano o de campañol),* hasta una verdadera colaboración con la población para preparar la puesta en escena. La animación familiariza a un Dúblico, todavía mal informado, con el aparato teatral, desacraliza a éste y lo inserta en el contexto social; sólo podrá tener éxito si se presenta en una casa de la cultura o en un teatro con presupuesto adecuado y con un equipo de animadores que conciban el teatro como un acto tanto político como estético. La animación ha llegado a ser tan importante para el éxito de un espectáculo, que el director a menudo debe transformarse en gestor, educador, militante y encargado de relaciones públicas. Esta multiplicación de tareas ingratas y absorbentes provoca frecuentes conflictos en la actividad creadora de la gente de teatro, y contribuye a acentuar aún más la brecha entre un arte popular accesible y un arte elitista cerrado sobre sí mismo. La consigna de VITEZ de un "arte elitista para todos" se presenta como la búsqueda todavía utópica de un equilibrio entre animación y creación pura.

Antagonista

Los personajes *antagonistas* son los personajes de la obra que están en oposición o en *conflicto**. El carácter antagónico del universo teatral es uno de los principios esenciales de la forma *dramática**.

—> *Protagonista, obstáculo, agon.*

Antiteatro

1.- Término muy general para designar una *dramaturgia** y un estilo de representación que niegan todos los principios de la *ilusión* * teatral. El término aparece en los años cincuenta, en el momento de la aparición del *Teatro del absurdo**. IONESCO da a su *Cantante calva* el subtítulo de "antiobra", lo cual probablemente contribuyó a que los críticos hablasen de *antiteatro* (por ejemplo, G. NEVEUX en: *Théatre de Francés* - II. 1952 y L. ESTAÑO en *La Croix* del 8 de enero de 1953 aplica esta etiqueta a la obra de BECKETT: *Esperando a Godot).*

2.- Este tipo de teatro no es en verdad una invención de nuestro tiempo: cada época inventa siempre sus contra-obras. Por ejemplo, en el siglo XVII el Teatro de la Feria parodia los dramas clásicos y serios. Es en el futurismo (MARINETTI) y en el surrealismo donde se manifiesta mejor el rechazo de la literatura, de la tradición y de la *obra bien hecha** y la obra psicológica. El teatro se cansa pues, de la psicología, de los diálogos sutiles y de la intriga bien remachada. Ya no se cree en el teatro como "institución moral" (SCHILLER) y se rechaza de plano el lenguaje que habla del mundo y de la sociedad burgueses y de su público acostumbrado.

3.- *Antiteatro* es una denominación que puede "aplicarse a todo", y es más periodística que científica. Puede referirse tanto a las formas épicas como al teatro de lo insólito y del *absurdo*,* y a las formas de teatro sin acción (por ejemplo, el *Sprechtheatre* de HANDKE) o los *happenings**. Nada indica si la negación se refiere al arte en general o a una dramaturgia juzgada caduca. En el primer caso, la revuelta se referiría, como sucede con los futuristas y los dadaístas, a la idea misma de la actividad artística, y el

teatro se dedicaría a reducirse a sí mismo, como a veces sucede en BECKETT o HANDKE. En el segundo caso, no se trataría sino de una "revolución de palacio", de una protesta formal contra una norma establecida: de este modo BRECHT (cf. su deseo de una dramaturgia *antiaristotélica*)* caería bajo la misma rúbrica que IONESCO, quien declara hacer antiteatro sólo porque el teatro antiguo es considerado como *el* teatro.

4.- El antiteatro, en vez de ser una doctrina estética, se caracteriza por una actitud general crítica ante la tradición: rechazo de la imitación y de la ilusión, y por lo tanto de la *identificación** del espectador; ilogicismo de la acción; supresión de la causalidad en favor del azar; escepticismo ante el poder didáctico o político de la escena; reducción ahistórica del drama a una forma absoluta o a una tipología literaria existencial; negación de todos los valores, en particular los de los *héroes** positivos (el absurdo se desarrolla *también* como contracorriente del drama filosófico o del realismo socialista). Esta actitud estética y apolítica de negación absoluta conduce, paradójicamente, a una consolidación del carácter metafísico, transhistórico y, por ello, idealista del antiteatro, lo que en última instancia regenera la forma teatral tradicional que el absurdo y el "anti-ismo" creían liquidar. He aquí uno de esos "regresos" del bumerang dialéctico destinado a sacudir concepciones que, como el antiteatro, hubieran querido negar toda dialéctica histórica.

IONESCO, 1955, 1962 - PRONKO, 1963.

Antonomasia

Figura de estilo que reemplaza el nombre de un personaje por una perífrasis o un nombre común que lo caracteriza. El "inconformista enamorado", el "avaro", o el "tartufo", son antonomasias de los personajes de Alceste, Arpagon o Tartufo. (En este último caso, es la sonoridad la que produce inconscientemente en el oyente la impresión desagradable de un hipócrita cuchicheando sus rezos.)

El nombre de los personajes, cuando expresa y designa potencialmente toda su psicología, es una figura de antonomasia. Además del efecto cómico y de ahorrar tiempo en informar al espectador sobre la naturaleza de los caracteres, este procedimiento indica de entrada la perspectiva del autor, prepara nuestro juicio crítico y facilita la abstracción y la reflexión a partir de un caso particular de la historia narrada. Esta motivación del signo poético refuerza el vínculo entre el significante (las características del nombre del personaje) y el significado (el sentido del personaje): la figura de Tartufo ya no se distingue de su nombre y de su discurso, y ofrece así la ilusión de un signo poético autónomo.

Aparte

Discurso del personaje que no se dirige a un interlocutor sino a sí mismo (y en consecuencia, al público). Se distingue del monólogo por su brevedad y su integración al resto de[1] diálogo. El aparte hace como si se le escapara al personaje y fuera oído "accidentalmente" por el público, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y aislado de la situación del diálogo. Es preciso no confundir la frase dirigida por el personaje a sí mismo con la frase dicha al público.

1.- El aparte es una forma de *monólogo**, pero en el teatro se transforma en un *diálogo* * directo con el público. Su cualidad esencial es la de introducir una modalidad diferente con respecto al diálogo. El diálogo reposa en el intercambio de puntos de vista constantes y en el choque de contextos; desarrolla el juego de la intersubjetividad y aumenta la posibilidad de que los personajes se engañen entre sí. En cambio, el aparte reduce el contexto semántico a un solo personaje; señala la "verdadera" intención u opinión del carácter, aunque el espectador sepa a qué atenerse y juzgue la situación con conocimiento de causa. En el aparte, en efecto, el monologante no miente jamás, puesto que "normalmente" uno no se engaña a sí mismo voluntariamente. Estos momentos de verdad interior son a su vez tiempos muertos en el desarrollo dramático, durante los cuales el espectador formula su juicio (función *épica**).

2.- La tipología del aparte se superpone a la del monólogo: autorreflexión, complicidad con el público, toma de conciencia, decisión, *apelación** directa al público, etcétera.

3.- El aparte se acompaña de un juego escénico capaz de hacerlo verdadero (posición marginal del actor, cambio de entonación, fijación de la mirada en la sala). Algunas técnicas le permiten a la vez "salirse del escenario", es decir, presentarse como verdadero al mismo tiempo que se declara como procedimiento teatral: proyector enfocado en el monologante, voz en *off,* iluminación de un ambiente diferente, etcétera.

Solamente una concepción naturalista ingenua de la representación ha podido contribuir a criticar el empleo del aparte. La puesta en escena actual vuelve a recuperar sus virtudes: poder lúdico y eficacia dramática.

—> *Soliloquio, discurso, palabra del autor, apelación al público.*

LARTHOMAS, 1972 - GULLI-PUGLIATI, 1976 - PFISTER, 1977.

Apelación al público

Partes del texto (improvisado o no) en que el actor, saliendo de su personaje, se dirige directamente al público, rompiendo de este modo la ilusión y la ficción de la *cuarta pared** que separa radicalmente la sala de la escena. (Encontramos también el término técnico de *Ad Spectatores.)*

1.- *En la forma dramática*,* la apelación al público está rigurosamente prohibida para mantener la *ilusión** teatral. Sólo existe bajo la forma de la *palabra del autor** o del discurso moralizante del *raisonneur**. Esta última forma de *discurso** es, en efecto, un recurso para extender la comunicación interna de los personajes en una comunicación directa con el público: puede estar disimulada en un personaje encargado de transmitir el punto de vista correcto de la acción.

2 -*En el teatro épico** (BRECHT. WILDER. a veces GIRAUDOUX), la apelación al público es un recurso común, legítimo como efecto de *distanciación** o como representación paródica. Tiene lugar en el momento clave de la acción, cuando el personaje madura su decisión, cuando le pide consejos al público o cuando decide en nombre propio sobre la obra y el *epilogo** (véase *El círculo de tiza caucasiano,* de BRECHT). La apelación al público es a menudo una invocación a actuar correctamente (el Teatro de los Jesuítas, el Milagro medieval) o a tomar conciencia de su alienación. Intenta establecer un puente entre el mundo de la ficción teatral y la situación concreta de los espectadores.

3.- *El estatuto del personaje** que se dirige a la masa es, no obstante, ambiguo: éste, ciertamente, se presenta como persona privada, el actor X o Y hablan por cuenta propia e incluso proponen al público

que dialogue. Sin embargo, nunca logra hacer olvidar el espacio escénico desde el que habla y su estatuto de personaje: todo lo que puede decir, desde el instante en que habla en escena, adquiere un valor de *texto a decir* integrado a la ficción de la obra y "pre-visto" por la puesta en escena (*semiotización**). La apelación al público (salvo en el *happening**, donde técnicamente no existe un emisor y un receptor del texto) no es nunca *comunicación** directa y ubicada fuera de la ficción, sino que halaga el gusto del público por la representación y la desmitificación.

—> *Aparte, monólogo.*

Apolíneo y dionisíaco

En *El origen de la tragedia,* NIETZSCHE contrapone dos tendencias del arte griego que se establecen como principios opuestos y vinculados dialécticamente. Su análisis intenta extraer las fuerzas impulsoras y modelantes de la creación artística según las cuales evoluciona todo arte.

Lo apolíneo es el arte de la mesura y de la armonía, del conocimiento de sí mismo y de sus límites. La imagen del escultor que da forma a lo real, representando lo real y absorbiéndose en la contemplación de la imagen y del sueño, se impone como arquetipo de lo apolíneo, forma artística sometida en última instancia al sueño y al principio de individualización. Algunas de sus manifestaciones son la arquitectura dórica, la música acompasada, la poesía ingenua de HOMERO y la pintura de RAFAEL.

Lo dionisíaco no es la anarquía bárbara de las fiestas y orgías paganas; está consagrado a la ebriedad, a las fuerzas incontroladas del renacimiento del hombre en primavera', a la reconciliación de la naturaleza y el individuo. Es el arte de la música sin forma articulada y que produce terror en el auditorio y en el ejecutante. En vez de una puesta en forma, presenta un sufrimiento y una resonancia primitivos. El hombre se siente como un dios que rechaza todas las barreras y derriba los valores tradicionales: "el hombre deja de ser artista y se transforma en obra de arte" (1967:25).

Lo apolíneo y lo dionisíaco, a pesar de o más bien a causa de su naturaleza inversa, no podrían existir el uno sin el otro; se complementan en el trabajo creador, dan nacimiento al arte griego y en general a la historia del arte. Esta oposición no coincide totalmente con los antagonismos clasicismo/romanticismo, técnica/inspiración, forma depurada/contenido exhuberante, *forma cerrada*/forma abierta**. Sin embargo, esta oposición reutiliza y reestructura ciertas contradicciones características del arte occidental de las cuales el teatro es sin duda un ejemplo. Una tipología de los estilos de la puesta en escena volvería a encontrar estas tensiones: por ejemplo, la dualidad de un *teatro de la crueldad**, de inspiración *dionisíaca* * (tal como ha sido presentado por ARTAUD) y un teatro "apolíneo", como la práctica brechtiana que controla al máximo su funcionamiento.

Área de actuación

Parte de la superficie escénica o del *espacio** total en que actúan los actores. Todo espectáculo tiende por su práctica a fijar un perímetro de representación inviolable e infranqueable para el público, incluso si a éste se le invita a invadir el espacio escenográfico. Desde el momento en que los actores

toman físicamente posesión del área de actuación, el espacio se convierte en "sagrado" en tanto que simbólico de un lugar representado. Las acciones gestuales de los actores estructuran el "espacio vacío" (BROOK, 1968) que toda escena constituye y la pueblan de acciones simbólicas de la representación.

El área de actuación se estructura así por medio del gesto o incluso por la sola mirada del actor. Esta estructuración llega a veces a una estilización codificada y simbólica de la escena: creación de campos y casilleros en el tablero de las relaciones humanas, materialización de "moradas", territorios o clanes.

—> *Dispositivo escénico.*

Argumento

Resumen de la historia que la obra pone en escena, el argumento (o *expositio argumenti*) está dado antes del comienzo de la obra propiamente dicha, con el fin de informar al público acerca de la historia que será narrada.

1.- ARISTOTELES sugiere al dramaturgo que haga del argumento el punto de partida y la idea general del drama: "Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollarlos" (1455b). Luego, el poeta podrá estructurar la fábula en episodios precisando los nombres y lugares. Reflexionar desde el comienzo sobre el argumento obliga a hablar de verdades y conflictos universales, privilegiar la filosofía y lo general a expensas de la historia y lo particular (1451b).

2.- El argumento, sinónimo de *fábula*, mito** o *asunto*,* es la historia narrada, reconstituida por una lógica del acontecer, significado de la *fábula** (historia narrada) que se opone a su significante (el *discurso** narrante). Ciertas formas teatrales, como la *farsa** o la *Comedia dell'Arte*,* utilizan el argumento (el *boceto*)* como texto de base a partir del cual los comediantes improvisan.

3.- Como en el caso de la *fábula,* a veces encontramos *argumento* en los dos sentidos: 1/ *historia narrada* (la fábula como material) y 2/ *discurso narrante* (la fábula como estructura del relato). Según la costumbre, parece más adecuado reservar para el argumento el sentido de *historia narrada,* con independencia y antes del orden de presentación, es decir, de la *intriga**.

Aristotélico (teatro)

1.- Término empleado por BRECHT y retomado por la crítica para designar una *dramaturgia** que se considera heredera de ARISTOTELES, esto es, una dramaturgia fundada en la *ilusión** y la *identificación**. El término ha pasado a ser sinónimo de *teatro dramático*, teatro ilusionista ** o *teatro de identificación **.

2.- BRECHT identifica (equivocadamente) esta única característica en la concepción aristotélica: se la atribuye a la dramaturgia, que busca la identificación del espectador con el fin de provocar en él un *efecto catártico** que impide toda actitud crítica. Sin embargo, la identificación es sólo uno de los criterios de la doctrina aristotélica. Es preciso agregarle el respeto por las *tres unidades** (en particular, la coherencia y unificación de la acción), el papel del destino y de la *necesidad* en la presentación de la

fábula: la obra se construye en torno a un conflicto, a una situación "intrincada" ("anudada") que es preciso resolver *(nudo*, desenlace*)*.

3.- Sería igualmente erróneo asimilar teatro antiaristotélico y forma *épica*:* la utilización de técnicas épicas no garantiza automáticamente una actitud crítica y transformadora en el espectador. Recíprocamente, otras formas teatrales pueden seguir el molde de una dramaturgia catártica sin que las facultades del espectador queden por ello paralizadas (*Living Theatre)* o que el dramaturgo utilice servilmente el molde aristotélico (El *teatro de F. WOLF,* el *teatro de lo cotidiano*)*.

—> *Brechtiano, catarsis*, *forma cerrada y forma abierta.*

LUCAS, 1927 - KOMMEREL, 1940 - KESTING, 1959 - BENJAMIN. 1969 - BRECHT, 1972 - FLASHAR, 1974.

Arquetipo

(Del griego *archetypos,* modelo primitivo.)

1.- En la psicología de Jung, el arquetipo es un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano. Los arquetipos se encuentran contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia a través de los sueños, la imaginación y los símbolos.

La crítica literaria (FRYE, 1957) se adueña de esta noción para desvelar, más allá de las producciones poéticas, una red de mitos que tienen su origen en una visión colectiva. Busca la huella de imágenes recurrentes reveladoras de la experiencia y de la creación humanas (la culpa, el pecado, la muerte, el deseo de poder, etc.).

2.- Un estudio tipológico de los *personajes** dramáticos revela que ciertas figuras proceden de una visión intuitiva y mítica del hombre, y ellas remiten a complejos o comportamientos universales. Dentro de este marco podríamos hablar de Fausto, Fedra o Edipo como personajes arquetípicos. El interés de estos *caracteres** es el de superar ampliamente el estrecho marco de sus situaciones particulares según las diferentes dramaturgias, para erigirse en modelo arcaico universal. El arquetipo sería, por lo tanto, un tipo de personaje particularmente general y recurrente en una obra, una época en todas las literaturas y mitologías.

—> *Tipo, estereotipo, modelo actancial.*

BODKIN, 1934 - JUNG, 1937.

Arte poética

Véase *poética teatral*

Arte teatral

Arte teatral es una alianza de palabras que contiene en germen todas las contradicciones del teatro: ¿es un arte autónomo poseedor de sus propias leyes y de una *especificidad** estética? ¿O bien es sólo el resultado —síntesis, conglomerado o yuxtaposición— de artes varias como la pintura, la poesía, la arquitectura, la música, el baile y el gesto? Ambos puntos de vista coexisten en la historia de la estética.

I. ORÍGENES DEL TEATRO

La riqueza infinita de formas y de tradiciones teatrales a lo largo de la Historia vuelve imposible una definición, incluso muy general, del arte teatral. La etimología de la palabra griega *theatron,* que designaba el lugar donde se situaban los espectadores para ver la representación, da cuenta sólo parcialmente de un componente de este arte. En efecto, el teatro, arte visual por excelencia, espacio del voyeurismo institucionalizado, posteriormente fue muy a menudo "reducido" a un género literario, el arte dramático, cuya parte espectacular fue considerada, desde ARISTOTELES, como accesoria y obligatoriamente sometida al texto.

A esta dispersión de formas teatrales y géneros dramáticos le corresponde a su vez una diversidad de condiciones materiales, sociales y estéticas de la empresa teatral: por ejemplo, ¿qué vínculo existe entre un rito primitivo, una obra de bulevar, un misterio medieval o un espectáculo de la tradición india o china? Los sociólogos y antropólogos han tenido dificultad en discernir las motivaciones con respecto a la necesidad del hombre por el teatro. Alternativamente —o simultáneamente— han citado el impulso mimético, el placer lúdico en niños y adultos, la función de iniciación de lo ceremonial, la necesidad de contar historias y de mofarse impunemente de una situación en la sociedad, el placer del actor al metamorfosearse. El origen del teatro sería ritual y religioso, y el individuo, fundido en el grupo, participaría en una ceremonia, antes de delegarle poco a poco esta tarea al actor o al sacerdote. El teatro sólo se habría separado poco a poco de su esencia mágica y religiosa, y después de haber sido el origen de la vida social del grupo habría llegado a ser lo suficientemente fuerte y autónomo para afrontar a esta sociedad: de ahí las dificultades históricas que caracterizan su relación con la autoridad, con la ley e incluso con su simple derecho a existir. Cualquiera que sea el valor de estas teorías, en la actualidad el teatro no tiene nada que ver con su origen cúltico (salvo en algunos experimentos de regreso al mito o a la ceremonia que buscan, a partir de ARTAUD, la pureza original del acto teatral). El teatro se ha diversificado hasta el punto de responder a numerosas funciones estéticas y sociales nuevas. Su desarrollo está íntimamente vinculado al de la conciencia social y tecnológica: ¿no prevemos periódicamente su desaparición inminente ante el tropel de los medios de comunicación y del arte de masas?

II. LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

Si el problema de la esencia y especificidad del arte teatral siempre tien algo de idealista y metafísico, alejado de la realidad y de las prácticas teatrales, al menos podemos enumerar, en nuestra tradición occidental, desde los griegos hasta nuestros días, algunos rasgos característicos de este arte. La noción de *arte* difiere de la de artesanía, técnica o ritual: el teatro, incluso si tiene a su disposición muchas técnicas (de actuación, escenografía, etc.) y si posee siempre una porción de acciones prescritas e inmutables, supera el marco de cada uno de estos componentes. Siempre presenta una acción (o la

representación mimética de una acción) gracias a los actores que encarnan o muestran personajes a un público reunido en un espacio y un tiempo más o menos organizado para recibirlo. Un texto (o una acción), el cuerpo de un actor, una escena, un espectador: ésta parece ser la cadena obligatoria de toda comunicación teatral. Sin embargo, cada eslabón de esta cadena toma formas muy diversas: a veces el texto es reemplazado por un estilo de representación no literaria, e incluso si se trata de un texto social, también es fijo y legible. El cuerpo del actor pierde su valor de presencia humana cuando el director lo transforma en una "super-marioneta" o cuando se le reemplaza por un objeto o un *dispositivo** escénico figurado por la escenografía. La escena no será un edificio teatral construido específicamente para la presentación de obras: una plaza pública, un galpón o cualquier otro lugar "impropio" se prestan perfectamente para la actividad teatral. En cuanto al espectador, es imposible eliminarlo totalmente sin transformar el arte teatral en un juego dramático donde cada uno participa, en un rito que no necesita de ninguna mirada exterior para realizarse, o en una "actividad de secta" totalmente cerrada en sí misma sin apertura crítica hacia la sociedad.

En su origen, el arte dramático se funda (en la *Poética* de ARISTOTELES) en una distinción entre la *mimesis** (representación a través de la imitación directa de acciones) y la *diégesis** (relato de estas mismas acciones efectuado por un narrador). La mimesis se transformó luego en la "objetividad" teatral: los *él* de los personajes (actuando y hablando) son puestos en diálogo por el *yo* del autor dramático. La representación se presenta como imagen ele un mundo ya constituido (en efecto, en la actualidad sabemos que la representación mimética no es directa ni inmediata, sino que consiste en una puesta en discurso del texto y de los actores). La representación teatral comporta un conjunto de directivas, consejos, órdenes contenidas en la *partitura teatral** (el texto y las indicaciones escénicas). La distinción y jerarquía entre los géneros no tienen nada de fijo y de definitivo, como pretendía la poética clásica, fundada en una visión normativa de los géneros y de sus funciones sociales. Todo el arte teatral contemporáneo ataca la falsedad de esta tripartición entre teatro/poesía/novela. Incluso la polaridad tragedia-comedia, que se encuentra igualmente en la doble tradición de géneros "nobles" (tragedia, alta comedia) o "vulgares" (farsa, gran espectáculo), pierde su sentido con la evolución de las relaciones sociales que estas distinciones de clase proporcionaban.

III. EL TEATRO EN UN SISTEMA DE ARTES

A. La mayoría de los teóricos están de acuerdo en que el arte teatral dispone de todos los medios artísticos y tecnológicos conocidos en una época dada. CRAIG, por ejemplo, lo define así (de una forma casi tautológica): "El arte teatral no es el arte de la actuación del actor, ni de la obra teatral, ni de la representación escénica, ni del baile (...). Es el conjunto de elementos que componen estos distintos campos. Está hecho del movimiento que es el espíritu del arte del actor, de palabras que forman el cuerpo de la obra, de la línea y el color, que son el alma del decorado escénico, del ritmo, que es la esencia del baile". (CRAIG, 1905:101).

B. Pero la unanimidad está lejos de reinar en cuanto al vínculo recíproco de estas artes diferentes. Para los defensores de la *Gesamtkunstwerk** wagneriana, las artes escénicas deben converger en una síntesis y unificarse,-»a pesar de las redundancias entre los diversos sistemas e incluso gracias a ellas.

C. Sin embargo, para otros, no es posible aunar artes diferentes; a lo sumo se produciría un conglomerado no estructurado; lo que importa es establecer una jerarquía entre los medios y articularlos en función del resultado previsto y de los deseos del director de teatro. La jerarquía propuesta por APPIA (1954) —actor, espacio, iluminación, pintura— no es sino una de las innumerables posibilidades de la *estética* *.

D. Otros teóricos no le dan la razón ni a WAGNER ni a APPIA, y critican la noción de un arte teatral concebido como *Gesamtkunstwerk* * o teatro total, *sustituyéndolo por el de trabajo teatral** (BRECHT). Las artes escénicas sólo existen y significan por sus diferencias o contradicciones (cf. BRECHT, *Pequeño Organon* § 74). La puesta en escena hace trabajar la escena contra el texto, la música contra el sentido lingüístico, la gestualidad contra la música o el texto, etcétera.

IV. LA ESPECIFICIDAD Y LOS LIMITES DEL ARTE TEATRAL

Una rápida ojeada a los escritos sobre teatro nos convence de que ninguna teoría está en posición de reducir el arte teatral a componentes obligatorios y suficientes. No podríamos limitar este arte a un conjunto de técnicas; y la práctica se encarga de extender sin cesar el horizonte de la escena: proyección de diapositivas o de películas (PISCATOR. SVOBODA), presencia de la escultura en el teatro (*Bread and Puppet),* el baile y el mimo, la acción política (agit-prop) o el acontecimiento *(happening*)*.

En consecuencia, el estudio del arte teatral se ramifica en campos infinitos de estudio y el programa es desmesurado; el de SOURIAU aparece casi como demasiado tímido: "Un tratado sobre teatro debería al menos examinar sucesivamente todos estos factores: el autor, el universo teatral, los personajes, el lugar, el espacio escénico, el decorado, la exposición del asunto, la acción, las situaciones, el desenlace, el arte del actor, el espectador, las categorías teatrales: trágico, dramático, cómico; finalmente las síntesis: teatro-y-poesía, teatro-y-música, teatro-y-baile, para terminar con los subproductos del teatro: espectáculos diversos, juego de circo, marionetas, etc. Sin olvidar la interferencia con otras artes, en particular con el nuevo arte cinematográfico" (SOURIAU, citado por ASLAN, 1963:17).

—> *Esencia del teatro, puesta en escena.*

APPIA, 1954 - CRAIG, 1964 - KOWZAN, 1970 • SCHECHNER, 1977.

Asunto

Véase *fábula*

Atelanas

(De *fábula atellana,* fábula de Atela.)

Pequeñas farsas de carácter bufonesco cuyo nombre procede de su ciudad de origen. Atela en Campania. Las atelanas, inventadas en el siglo ii a. de C., presentaban *personajes estereotipados** y grotescos: *Maccus* el tonto, *Buceo* el jactancioso, *Pappus* el anciano avaro y ridículo, *Dossenus,* filósofo

jorobado y astuto. Fueron retomadas por los comediantes romanos o representadas como complemento a las tragedias, y se las considera entre las precursoras de la *Commedia dell'Arte**.

Attrezzo

Véase *utillería*

Auto sacramental

(Del latín *actus,* acto, acción y *sacramentum,* sacramento, misterio.)

Obras religiosas en España y Portugal que tratan de problemas morales y teológicos. El espectáculo era presentado sobre carros, mezclaba farsas y danzas de la Historia Sagrada y atraía a un público popular. Se mantuvieron durante toda la Edad Media hasta su prohibición en 1765. Tuvieron una profunda influencia en los dramaturgos del Siglo de Oro: LOPE DE VEGA. TIRSO DE MOLINA. CALDERON, etc.

FLECNIACOSKYA, 1961.

Autor dramático

1.- En la actualidad se prefiere emplear este término en vez de *dramaturgo** (que se cumpla en el sentido de *dramaturigista**) y de *poeta dramático* (arcaico y reservado a un autor que escribe preferentemente versos que no constituyen un espectáculo). El estatuto del autor ha variado considerablemente en el curso de la Historia. En Francia, hasta comienzos del siglo XVII, el autor sólo era un simple proveedor de textos. Sólo con P. CORNEILLE el dramaturgo llega a ser un verdadero personaje social, reconocido y central en la elaboración de la representación. Su importancia incluso podrá parecer, en la evolución teatral posterior, desproporcionada en relación con la del director (que no surge, al menos como forma consciente de sí misma, hasta fines del siglo XIX), y sobre todo con la del actor, que según las palabras de HEGEL es sólo "el instrumento con el cual juega el autor, una esponja que absorbe los colores y los devuelve sin ningún cambio".

2.- La teoría teatral tiende a reemplazarlo por un sujeto del discurso teatral o un sujeto integral y central, una especie de equivalente del narrador del texto en la novela. Este sujeto "autoral" es, sin embargo, difícilmente discernible del coro o del *raisonneur*,* salvo en el caso de las indicaciones escénicas. Incluso estas instancias son de hecho sólo un sustituto literario y quizás desengañador del autor dramático. Sería más acertado verlo en acción en la estructuración de la fábula, en el montaje de las acciones, en la resultante (sin embargo difícilmente trazable) de las perspectivas y de los contextos semánticos de los dialogantes (VELTRUSKY, 1941 - SCHMID, 1973). Finalmente, el texto clásico, cuando es formalmente homogéneo y se caracteriza por rasgos prosódicos y lexicales supra-segmentales y propios de todo texto, siempre pone de manifiesto, a pesar de la distribución en varios roles, el sello de

su autor.

3.- Por otra parte, el autor dramático es sólo el primer eslabón (no obstante esencial en la medida en que el verbo es el sistema más preciso y estable) de una cadena de producción que lamina el texto a través de la *puesta en escena* *, la actuación del intérprete y el espectáculo *concreto*.

—> *Instancia de discurso, sujeto del discurso teatral*.

Azar

Véase *motivación*

B

Biomecánica

Estudio de la mecánica aplicada al cuerpo humano. MEYERHOLD utiliza esta expresión para describir un método de entrenamiento del actor basado en la ejecución instantánea de tareas "que le son dictadas exteriormente por el autor, por el director (...). En la medida en que la tarea del actor es la realización de un objetivo específico, sus medios de expresión deben ser económicos para asegurar la precisión del movimiento que facilitará la más rápida realización posible del objetivo" (1969:198).

La técnica biomecánica se opone al método introspectivo, "inspirado", de las "emociones auténticas" (199). El *actor* ataca su rol desde el exterior antes de poseerlo intuitivamente. Los ejercicios biomecánicos lo preparan para *codificar sus gestos en posiciones-poses* que concentran al máximo la ilusión del movimiento, la expresividad del *gestus** y los tres estadios del ciclo interpretativo (intención, realización, reacción).

Drama Review, 1973.

Boceto

Esbozo o resumen de una obra literaria. En el teatro, notas o plan de conjunto de la *intriga** a partir del cual los actores improvisan libremente (por ejemplo, en la *Commedia dell'Arte** los actores trabajan a partir de un *canovaccio:* serie de escenas, situaciones clave, pasajes cómicos a ilustrar).

—> *Guión, script, texto y escena.*

Brechtiano

Adjetivo derivado del nombre de Bertolt BRECHT (1889-1956), representante del teatro épico y de una técnica original de actuación (*distanciación** o *extrañamiento*).* El término se emplea a menudo

referido a un tipo de puesta en escena (*historizante**) o de interpretación (*distanciada*, extrañada*•) por parte del actor, con el propósito de impedir el efecto de *ilusión** sobre el público. BRECHT ha elaborado, en efecto, una teoría global de interpretación de los textos y de su utilización como arma estético-ideológica. De ahí la palabra *brechtiano,* empleada unas veces en tono de elogio y otras en tono de reproche, para señalar la influencia de este método dramatúrgico.

—> *Dramático y épico, distancia.*

Burlesco

(Del italiano *burlesco,* burla, broma.)

El burlesco es una forma cómica exagerada que emplea expresiones triviales para hablar de realidades nobles o elevadas, desnaturalizando un género noble en un pastiche grotesco o vulgar: consiste en "la explicación de las cosas más serias mediante expresiones completamente chistosas y ridículas".

1.- *El género burlesco:*

El burlesco llega a ser un género literario en Francia a mediados del siglo XVII, con SCARRON *(Virgilio disfrazado,* 1648), con D'ASSOUCI *(El juicio de París*, 1648), y toda la reacción contra la sujeción a las reglas clásicas. Este tipo de escritura se inclina particularmente por la parodia de autores clásicos (SCARRON, MARIVAUX en su *Telémaco disfrazado* y *Homero disfrazado,* 1736). También toma la forma de panfletos, sátiras sociales o políticas. Sin embargo, tuvo dificultad para construirse en un género autónomo, probablemente debido a su vínculo con el modelo parodiado. Se destaca en ciertas escenas de la comedia (MOLIERE; SHAKESPEARE: la tragedia de Príamo y Tisbe representada por BOTTOM en el *Sueño de una noche de verano*), en las obras que ironizan acerca de textos conocidos: la *Beggar's Opera,* de GAY (1728), *The Rehearsal,* de BUCKINGHAM, que satiriza a DRYDEN, la *Tragedy of tragedy or the life and Death of Tom Thum the Great,* de FIELDING (1730). En Francia, el ballet burlesco, en la primera mitad del siglo XVII, abre la vía a la *comedia-ballet** de MOLIERE y LULLI.

2.- *Estética del burlesco:*

El burlesco, más que un género, es un estilo y un principio estético de composición que consiste en invertir los signos del universo representado, en tratar noblemente lo trivial y viceversa: "El burlesco, que es una especie de ridículo, consiste en la desproporción entre la idea que se da de una cosa y su idea verdadera... Pues esta desproporción se realiza de dos maneras, una habla despectivamente de las cosas más elevadas, y la otra habla altamente de las cosas más bajas" (Ch. PERRAULT, *Paralelo entre los antiguos y los modernos,* 1688). Contrariamente a la opinión generalizada, el burlesco no tiene nada de vulgar o grosero en cuanto género: estos criterios morales no atañen a su especificidad: la inversión sistemática —y por lo tanto el conocimiento— de valores y reglas. La escritura burlesca es una deformación estilística de la norma, una manera rebuscada y preciosista de expresarse, y no constituye un género popular y espontáneo. Es la característica de grandes' estilistas y de espíritus irónicos que admiran el objeto parodiado y especulan con los efectos cómicos de contraste y exagerados en la forma y

la temática. El debate consiste en preguntarse (cómo lo hace MARIVAUX en su prefacio a *Homero disfrazado),* si lo burlesco reside en desvirtuar los términos empleados o en las ideas manipuladas (en el significante o en el significado), puesto que es sólo en el contraste entre los dos términos donde se instaura lo cómico (principio de mezcla de géneros y de lo heroico-cómico).

Es difícil distinguir el burlesco de otras formas cómicas. Señalaremos simplemente que el burlesco rechaza el discurso moralizante o político de la sátira, no posee obligatoriamente la visión catastrófica y nihilista del grotesco y se presenta como "ejercicio de estilo" y como juego de escritura gratuita y Ubre. Es esta desvirtuación ideológica la que ha permitido su desarrollo dentro de un "margen tolerado" por las instituciones literarias y políticas. Es esta misma "neutralidad" ideológica lo que interesa en la actuliadad a quien busca mitos e imágenes de una época pasada. También la mezlca e intertextualidad de todos los estilos y escrituras lo hacen un género "moderno" por excelencia.

Quizás es en el cine donde el burlesco se expresa mejor. En las comedias de B. KEATON y M. SENNET, la imagen fija de los *gags** visuales corresponden a las desviaciones estilísticas que practicaba el burlesco clásico.

BAR, 1960.

C

Café-teatro

Los Cafés-Teatro, en su forma y programación actuales, son un invento reciente: en 1961, M. ALEZRA abre en *La Vieille Grille* un café donde se dan espectáculos de poesía y canciones. En 1966, B. DA COSTA abre *Le Royal,* primer "café-teatro" que lleva este nombre. Desde entonces, existen una treintena de cafés-teatros en París, y ochenta en Francia, y el éxito de este tipo de espectáculo y de obra es incontestable.

El café-teatro, a pesar de su reciente boga, tiene sin embargo lejanos y prestigiosos precursores: la taberna de la Edad Media, donde imaginamos a F. VILLON; los Cafés de Filósofos en el siglo XVIII, donde se elabora el pensamiento filosófico o se confronta la vida cotidiana; el "cabaret" del siglo XIX, taberna de las clases populares, que parece ser más bien un lugar de inspiración y perdición que de intercambios culturales organizados.

La originalidad de los cafés-teatro de la actualidad estriba en haberse transformado en los últimos refugios de autores y actores no reconocidos y decididos a desafiar el tinglado teatral establecido, que sólo opera con obras ligeras del éxito popular, con autores clásicos consagrados o con espectáculos subvencionados y creados sin mayor riesgo. En este sentido, el café-teatro es una respuesta a la pretendida crisis de autores, a la dificultad real de encontrar un lugar de trabajo, pero también a la demanda insistente de un público joven, a la búsqueda de nuevos talentos, de una risa liberadora y de un repertorio renovado e inscrito en la actualidad.

El café-teatro no constituye un género dramático nuevo ni un tipo original de escenografía o de lugar (no es forzoso el consumo de bebidas durante el espectáculo). Pero es el resultado de un conjunto de limitaciones económicas que imponen un estilo bastante uniforme: el escenario es demasiado pequeño, por lo que difícilmente permite contratar a más de tres o cuatro actores, y establece una relación de gran proximidad con la sala, que contiene de cincuenta a cien espectadores: dos o tres espectáculos se suceden en el curso de una velada, obligatoriamente cortos (cincuenta o sesenta minutos) y que se basan a menudo en la interpretación cómica de actores "trágicamente" invitados a correr riesgos económicos, compartiendo la taquilla con el director. Los textos dramáticos suelen ser satíricos ("one (wo)man show") o poéticos (montajes de textos, poemas o canciones); casi siempre se trata de creaciones que,

cuando tienen mucho éxito, son reestrenadas en los grandes teatros o en el Bulevar. Los efectos escénicos son deliberadamente sacrificados en beneficio de la actuación del actor-virtuoso, y por lo demás ha revelado a varias estrellas de cine. La invención dramatúrgica más notable es la creación de monólogos cómicos o absurdos y a veces el ceder la palabra a grupos a menudo poco entendidos y a un discurso femenino nuevo y chocante.

La crisis del Bulevar y el desempleo en la profesión han favorecido paradójicamente la expansión del café-teatro, que ya dispone de un repertorio considerable de obras de muy variable calidad. Este género, actualmente muy popular, está constantemente en conflicto con el teatro establecido y con la administración, que quisiera meterlo en cintura (por ejemplo, ¡obligarlo a pagar beneficios a las cajas de jubilación!). No se ha hecho con los medios necesarios para una creación suficientemente exenta de obligaciones comerciales y a *fortiori,* para crear un género dramático nuevo y destinado a durar.

Carácter

(Del griego *kharakter,* signo grabado.)

1.- En el sentido de personaje (actualmente un tanto arcaico), los *caracteres* de la obra constituyen el conjunto de rasgos psicológicos y morales de un *personaje**. ARISTOTELES opone este término a la fábula: los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como "aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales" (*Poética,* 1450a). Por extensión, *carácter* designa al personaje en su identidad psicomoral. Por ejemplo, los caracteres de LA BRUYERE o de las comedias de MOLIERE ofrecen un retrato bastante completo del fuero interno de los personajes. Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad. Los signos distintivos del carácter son voluntariamente acumulados, incluso levemente estilizados para desembocar en un retrato-robot fina!. Es importante diferenciarlo de los *tipos** (*estereotipos**). Estos últimos son más bien esbozos de personajes fácilmente reconocibles y poco elaborados. El carácter es mucho más profundo y sutil: le están permitidos ciertos rasgos individuales; por ejemplo, los grandes caracteres de MOLIERE (el *Avaro,* el *Tartufo,* el *Misántropo*) conservan, más allá de su caracterización general, rasgos individuales que sobrepasan la descripción "sintética" de un simple carácter. El carácter es una reconstitución y un ahondamiento de propiedades de un medio ambiente o una época. Pero, paradójicamente, esta gran fineza en el análisis literario del personaje tiene como consecuencia la creación, casi mítica, de un personaje tan verdadero y real como los personajes de la vida cotidiana. El carácter se transforma en un ser ficticio y *real* con el cual no podemos sino identificarnos: ¿quién no se reconocería en el carácter del enamorado, del celoso o del angustiado?

2.- *La comedia de caracteres:* acentúa la descripción exacta de las motivaciones de los personajes: en la dialéctica aristotélica entre *acción* y *carácter,* la acción tiene importancia sólo en la medida en que caracteriza, esto es, define y visualiza fielmente a los protagonistas. Un estudio demasiado profundo de los caracteres corre el riesgo de destruir la forma dramática (*epización* *) y de transformar al autor dramático en psicólogo o moralista (CHEJOV). Este tipo de comedia se opone a la *comedia de intriga*,* que se funda en la sucesión de peripecias.

3.- *Dialéctica del carácter:* según la norma de la dramaturgia clásica, el carácter debe protegerse de dos excesos inversos: no debe ser ni una fuerza histórica abstracta ni un caso individual patológico (HE-

GEL, 1965). El carácter "ideal" realiza un equilibrio entre características individuales (psicológicas y morales) y determinismos sociohistóricos (MARX, 1967:166-217). De una forma general, el carácter escénicamente eficaz alía la universalidad a la individualidad; es muy preciso, pero de todas formas permite la adaptación individual de cada espectador. Pues en esto reside el secreto de buen personaje teatral: es a la vez uno de nosotros mismos (nos identificamos *catárticamente*), y otro (lo mantenemos a una *distancia** respetable).

—> *Historia*, *caracterización*, *motivación, denegación.*

Caracterización

Técnica literaria o escénica utilizada para dar información acerca de un *personaje** o de una situación.

La caracterización de personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo. Consiste en ofrecer al espectador los medios para ver y/o imaginarse el universo dramático, y por lo tanto poder recrear un efecto de *realidad** facilitando la credibilidad y verosimilitud del personaje y de sus aventuras. Al mismo tiempo, ilumina las motivaciones y las *acciones** de los *caracteres**. Se extiende a lo largo de toda la obra, pues los caracteres evolucionan siempre levemente, pero es sobre todo acentuada y fundamental en la exposición e instalación de las contradicciones y conflictos. No obstante, jamás conocemos del todo la *motivación** y la caracterización de todos los personajes; y es una suerte, ya que el sentido de la obra es el resultado siempre incierto de esas caracterizaciones, y al espectador le corresponde elegir lo que le convenga y definir su propia visión de los caracteres *(perspectiva*)*.

I. MEDIOS DE CARACTERIZACIÓN

El novelista tiene todo el tiempo que desea para caracterizar desde el exterior a sus personajes, describir sus motivaciones secretas. Por el contrario, a causa de la "objetividad" del drama (SZONDI, 1956), el dramaturgo presenta personajes actuando ,y hablando sin el comentario de su demiurgo: de aquí resulta cierta imprecisión en cuanto a la forma en que hay que "leer" al personaje. Varios elementos facilitan esta lectura:

A. Indicaciones escénicas: para indicar el estado psicológico o físico de los personajes, el marco de la acción, etcétera.

B. Nombre de lugares y **de los caracteres:** para sugerir, antes de la intervención del personaje mismo, su naturaleza y sus defectos *(antonomasia *)*.

C. Discurso del personaje: e, indirectamente, comentarios de los otros: autocaracterización y multiplicidad de *perspectivas* * acerca de una misma figura.

D. Juegos escénicos y elementos paralingüísticos: entonaciones, *mímica*, gestualidad**.

Todas estas indicaciones son evidentemente suministradas en su totalidad por el dramaturgo, el director y el actor, pero parecen proceder de los personajes mismos, de su forma de expresarse y de su efecto de realidad. El autor interviene directamente en los *apartes*,* en el *coro** y en las *apelaciones* * al público. Se trata de procedimientos antidramáticos útiles para caracterizar al personaje "en dos

pinceladas", sin pasar por la ficción de un carácter que inventa su propio discurso.

E. La acción de la obra presentada de manera que el espectador saque sus propias conclusiones acerca de los protagonistas y comprenda las motivaciones de cada uno.

II. GRADOS DE CARACTERIZACIÓN

A cada dramaturgia le corresponde un empleo bien específico de la caracterización: el teatro clásico tiene un conocimiento esencialista y universal del hombre; por ello no necesita caracterizar material y sociológicamente a sus personajes. Por el contrario, el *naturalismo* * se consagrará a describir escrupulosamente las condiciones de vida de los personajes, a dar cuenta del *medio* * en que éstos evolucionan. Desde el momento en que la forma dramática presupone el conocimiento de cierta psicología o de tipos de personajes (ej.: *Commedia dell'Arle*),* no vale la pena extenderse en la caracterización de los personajes: éstos son conocidos por tradición y por convención.

Caricatura

(Del italiano *caricatura, caricare,* cambiar.)

Personaje deformado en función de un rasgo físico o moral acentuado. Es una imagen exagerada, *paródica*, burlesca** y siempre ridicula del hombre *(estereotipo*)*.

Semejante personaje no forma parte de un universo realista. Es la marca y el instrumento de un juicio severo de su autor sobre la naturaleza humana. Las *caricaturas involuntarias* son los personajes demasiado estereotipados que concentran una gran dosis de propiedades comúnmente atribuidas a un vicio o a una conducta, hasta el punto de alejarse totalmente de la observación verosímil del hombre *(melodrama *, farsa **).

Catarsis

(Del griego *katharsis,* purgación.)

ARISTOTELES describe en la *Poética* (1449b) la purgación de las pasiones (esencialmente *piedad** y *terror*)* en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se *identifica** con el héroe trágico. Igualmente hay *catarsis cuando* se emplea la música en el teatro (*Política,* libro octavo).

La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia que, "mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" (*Poética*, 1449b). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva; no es raro que de ella resulte una "limpieza" y una purificación a través de la regeneración del yo perceptor. (Para la historia del término, F. WODKE, artículo "Katharsis" en *Reallexikon,* 1955.)

Esta purgación, que se ha asimilado a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo de lo imaginario y a la producción de la ilusión escénica. El psicoanálisis interpreta la purgación como el placer engendrado por nuestras propias emociones ante las emociones del otro, y el placer de sentir una parte de su antiguo yo reprimido, el cual toma el aspecto tranquilizador del yo del otro *(ilusión*,*

*denegación *).*

El pasaje citado (1449b) de la *Poética* ha dado mucho que hablar y ha desencadenado también muchas pasiones. Su traducción, en efecto, dio pie a dos interpretaciones muy diferentes: una concepción puramente médica en la tradición de la escuela de medicina de HIPOCRATES, una visión religiosa del alma humana "purgada" en PLATON. El malentendido sobre la función catártica en el arte se remonta al debate contradictorio entre PLATON y su discípulo ARISTOTELES. En *Fedón,* PLATON sugiere que el alma debe ser purificada por la filosofía de una contaminación de las cosas del mundo, y que la catarsis consiste en separar el alma del cuerpo enseñándole al alma a "separarse" de todas las partes del cuerpo, a vivir por sí misma y liberada de las cadenas del cuerpo, a la vez en el mundo y en el más allá. En cambio, ARISTOTELES piensa más bien en purificar al hombre de las pasiones haciéndole experimentar el terror y la piedad.

De este pasaje de la *Poética* se han deducido las dos concepciones siguientes: 1/ La catarsis debe purgar al hombre de las pasiones haciéndole sentir terror y piedad: se trata aquí de una purificación y de una depuración *por medio* del temor y de la piedad. 2/ La catarsis debe hacer olvidar el terror y la piedad, endurecer al hombre con su espectáculo: purificación *del* temor y *de* la piedad.

La historia de las interpretaciones ha dado una nueva dirección a la ambigüedad de la función catártica. La concepción cristiana, desde el Renacimiento hasta el Siglo de las Luces, se inclina por una visión más bien negativa de la catarsis, que a menudo consistiría en un endurecimiento ante el mal y en una aceptación estoica del sufrimiento. Alcanza su punto culminante en CORNFILLE, quien traduce de la siguiente forma el pasaje de ARISTOTELES: "A través de la piedad y del temor ella purga tales pasiones" (*Segundo discurso sobre la Tragedia,* 1660), o incluso en ROUSSEAU, quien condena al teatro reprochando a la catarsis el consistir solamente en una "emoción pasajera y vana que no dura más que la ilusión que la produce, un vestigio de sentimiento natural pronto ahogado por las pasiones, una piedad estéril, que se alimenta de algunas lágrimas y jamás produce el más mínimo acto de humanidad" *{El Contrato Social)*. La segunda mitad del siglo XVIII y el drama burgués (particularmente DIDEROT y LESSING) intentarán probar que la catarsis no tiene que eliminar las pasiones del espectador, sino transformarlas en virtudes y en participación emocional ante lo patético y lo sublime. Para LESSING, la tragedia termina por ser "un poema que suscita piedad", la cual convoca al espectador a encontrar un *justo medio* (noción burguesa por excelencia) en los extremos entre terror y piedad.

Los intérpretes de fines del siglo XVIII y XIX, para superar las concepciones puramente psicológicas y morales, a veces intentarán definirla en términos de forma armoniosa. SCHILLER, en su ensayo *Sobre lo Sublime,* ve en ella no solamente una invitación a "tomar conciencia de nuestra libertad moral", sino también una visión de la perfección formal que debe subyugar.

Para GOETHE, la catarsis contribuye a la reconciliación de pasiones contrarias. En su *Relectura de la Poética de Aristóteles,* concluye transformándola en un criterio formal de final y de desenlace cerrado sobre si mismo (que reconcilia las pasiones y es "exigido por todo drama e incluso por toda obra poética"). NIETZSCHE dará término a esta evolución con una definición puramente estética: "Desde Aristóteles, nunca más se ha dado de la emoción trágica una explicación que pueda esclarecer los estados de sensibilidad estética y la actividad estética de los espectadores. A veces se nos habla del terror y de la piedad que deben ser aliviados o purgados apoyándose en acontecimientos graves, otras se nos dice que la victoria de los buenos principios, del sacrificio del héroe, debe exaltarnos, entusiasmarnos,

conforme con una filosofía moral del universo. Y aunque yo piense que allí reside justamente el único efecto de la tragedia para un gran número de hombres, no es menos cierto que todos ellos, y todos sus estetas, no han comprendido nada de la tragedia en cuanto forma de *arte* superior" *(El nacimiento de la tragedia,* cap. XXII).

El rechazo de la catarsis tiene su última expresión en BRECHT, quien la asimila, con ardor luego mitigado en el *Pequeño Organon* y sus *suplementos,* a la alienación ideológica del espectador y a la exaltación de los valores ahistóricos de los personajes. En la actualidad, parece que los teóricos y los psicólogos tienen una visión mucho más matizada y dialéctica de la catarsis, la cual no se opone a la distancia critica y estética, sino aue la presupone: "El entendimiento (distancia) no sigue a la emoción (identificación), puesto que lo *comprendido* está en relación dialéctica con lo *vivido.* No es tanto el paso de una actitud (refleXIVa) a otra (existencial), como oscilaciones de una a la otra, a veces tan próximas que casi podríamos hablar de dos procesos simultáneos cuya misma unidad es la catarsis" (BARRUCAND, 1970).

—> *Terror y piedad, tragedia, trágico.*

BARRUCAND, 1970 - JAUSS, 1977.

Catástrofe

La catástrofe (del griego *katastrophê,* desastre) es la última de las cuatro partes de la tragedia griega. Este concepto dramático designa el momento en que la acción llega a su término, cuando el héroe perece y paga su falta o error trágico (*hamartía* *) con el sacrificio de su vida y el reconocimiento de su culpabilidad. La catástrofe no está obligatoriamente vinculada a la idea de acontecimiento funesto, sino a veces a la idea de conclusión lógica de la acción: "El desenlace verdaderamente dramático consiste en la progresión irresistible hacia la catástrofe final" (HEGEL, 1965:337). La catástrofe es sólo un caso particular, frecuente en los griegos, "automático" en el clasicismo europeo, del *desenlace* * de la acción.

La catástrofe es la culminación del error de juicio del héroe y de su falta moral: el personaje, en la tragedia griega culpable sin serlo verdaderamente, o en la tragedia moderna clásica responsable de simples "pequeños defectos" (BOILEAU, *Artpoétique,* III. 107), siempre debe doblegarse. La diferencia reside en que la resolución por medio de la catástrofe a veces tiene un sentido (en la tragedia griega o en la tragedia clásica, que concentra la falta en el individuo responsable, su pasión, su gloria, etc.) consistente en la disipación de una mancha original (el error de juicio, la negativa a transigir); en cambio, otras veces sólo desemboca en un vacío existencial tragicómico (J. DIAZ), en una situación absurda (IONESCO), en una burla total (DÜRRENMATT, KUNDERA).

La poética recomienda que los autores sitúen la catástrofe en el acto quinto, pero ésta puede extenderse a lo largo de la obra cuando es situada, por medio de un *"flash-back*",* al comienzo (técnica de *drama analítico*,* el cual "despliega" las razones y los conflictos que han conducido al resultado trágico).

-> *Nudo, desenlace, resolución final.*

Categoría teatral

Término empleado a veces para designar lo *cómico*,* lo *trágico*,* lo *tragicómico*,* lo *melodramático*,* etc. Estos conceptos rebasan el marco de la obra de arte al abarcar actitudes fundamentales del hombre ante la existencia. La comedia o la tragedia tienen el arte de dar forma artística a principios fundamentales del comportamiento y a valores antropológicos y sociales.

Ciencias del espectáculo

Véase *teatrología*

Cinésica

Ciencia de la comunicación a través del gesto y de la expresión facial. La hipótesis fundamental es que la expresión corporal obedece a un sistema codificado, aprendido por el individuo y que varía según las culturas. El estudio de los movimientos comporta varios aspectos: el resultado de las formas y funciones de la comunicación individual, la naturaleza de la interacción entre movimiento y lenguaje verbal, la observación de la interacción gestual entre dos o más individuos.

La cinésica debería facilitar el análisis de las interacciones escénicas de los actores, encontrar el sistema inconsciente que ha presidido las disposiciones escénicas, los desplazamientos y las distancias que los separan. Es sin duda necesario tener en cuenta, e incluso *dar* cuenta de las distorsiones entre la conducta denominada "normal" y el comportamiento escénico; en particular, calculando el efecto producido en la visión del espectador por la disposición *proxémica** de los actores *(perspectiva *).*

Una cinésica gestual teatral tendría que formalizar los procesos de esta "sub-conversación" gestual: influencia del medio social descrito (efecto de realidad), del modo de *estilización** estética, de los factores individuales, involuntarios, de la *gestualidad** del actor y de su utilización por el director Los factores del código gestual que se presentan al público son muy numerosos y difícilmente detectables. En cambio, la escena obliga a codificar conscientemente los gestos; simplifica para poder ser legible, lo que hace de la investigación cinésica un laboratorio inestimable.

Más importante que las distancias entre los actores *{proxémica**) parece ser, en la realidad como en el teatro, la mirada y el ángulo de visión del actor y del espectador. En este sentido, es indispensable un estudio de las *perspectivas** de *recepción** y de su valor emocional o simplemente físico. La búsqueda intuitiva de los *mimos** y de ciertos creadores (BRECHT, MEYERHOLD) entorno a las *actitudes*,* postura y *gestus*,* son los primeros pasos para un enfoque cinésico que preceda a la producción del fenómeno gestual.

—> Gesto, expresión, mimo, cuerpo.

SCHECHNER, 1973a - STERN, 1973 - SARLES, 1977 - PAVIS, 1981b.

Cita

I. EN LA DRAMATURGIA

En la forma dramática del teatro ilusionista, la cita es "normalmente" rechazada de la dramaturgia. El actor encarna su papel y hace creer que inventa su texto en el momento en que lo enuncia; no cita el escrito del dramaturgo. Este, a su vez, simula haber extraído un fragmento de la realidad, un ambiente y unas palabras, a los que deja expresarse. La única excepción aparente que toleraría la dramaturgia clásica sería la cita de *sentencias* *, de palabras de autores o de reflexiones generales atribuidas a un personaje. Es la oportunidad que tiene el autor de introducir cierto número de fórmulas brillantes o de elevar el debate a un nivel superior de generalización. Sin embargo, la convención del origen del discurso en el personaje no queda por ello abolida.

Por el contrario, la dramaturgia épica no oculta el origen de las palabras \ su proceso de fabricación por un autor y unos actores. Se muestra entonces que la representación no es otra cosa que un relato y una cita dentro del *dispositivo* * teatral. Citar es de hecho, extraer un retazo e insertarlo en un tejido extraño. La cita está vinculada a la vez con su antiguo contexto y con el texto que la recibe. El "roce" de estos dos discursos produce un efecto de *extrañamiento**. Lo mismo sucede con la dramaturgia "citacional": percibimos 1/ el texto que la recibe: la maquinaria teatral, los actores, el trabajo de composición del dramaturgo; 2/ la cita: el texto que dicen los intérpretes, la gestualidad adaptada al personaje que será simulado, la fábula que será expuesta. La separación entre lo citado y el citante jamás se oculta en beneficio de la ilusión. Citar es tomar distancia respecto de sí mismo.

II. EN LA ACTUACIÓN DEL ACTOR

El actor presenta su texto como situación sobre todo a través del gesto: "£n vez de querer dar la impresión de que improvisa, el actor mostrará más bien lo que de verdad es: él cita" (BRECHT, 1972:3%). La cita siempre se realiza por un efecto de ruptura, una interrupción del flujo verbal y gestual, una destrucción de la *coherencia** del texto y de la ficción.

Al hacer esto, el actor cita al personaje tal como podría existir en varias versiones o tal como él, intérprete, lo haría para representarlo si quisiera hacer teatro... «Cita a un personaje, es el testigo en un proceso (...) el actor habla en pasado, el personaje en presente» (BRECHT. 1951:99).

III. EN LA PUESTA EN ESCENA

La instancia que cita es aquí el director; éste procede por alusiones (quizá no siempre descifrables para todos) a otras puestas en escena, a estilos diferentes, a un retrato (PLANCHON en *Tartufo,* STREHLER en *Il campiello,* GRUBER en *Empedokles, Höderlin lesen).* La cita (cuando no es un simple juego o una forma de pregonar su cultura) remite la obra a un universo diferente, le dá una nueva iluminación, a menudo distanciada. Abre un vasto campo semántico y *modaliza** el texto en el que se introduce. En última instancia, la cita produce un efecto de espejo para la obra, remitida sin cesar a otras significaciones.

IV. EN LA RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Podríamos afirmar que el principal formulador de citas es el espectador. Este edifica su comprensión sobre algunos momentos intensos de la puesta en escena, separa del conjunto lo que le parece pertinente, condensa y desplaza elementos distintos. En suma, la lectura de la escena opera a fuerza de citas que la puesta en escena ha provocado sólo parcialmente.

BRECHT, 1963 - BENJAMIN, 1969.

Clausura

I. CLAUSURA DE LA ESCENA

Toda manifestación espectacular supone un observador y un observado, lo cual separa radicalmente a la representación respecto del público. Las tentativas por hacer participar al público o incluso integrarlo en el desarrollo del acontecimiento no cuestionan, de? hecho, esta separación.

La escena tradicional da la impresión de un mundo autónomo, cerrado en sí mismo, poseedor de su propia lógica y válido como signo de otra realidad: el espacio escénico *semiotiza** inevitablemente todo lo que en él aparece, lo transforma en elemento integrado al conjunto del universo teatral representado. Incluso el actor intérprete, aunque individuo libre y *presencia* * difícilmente codificable, sólo tiene sentido dentro de la ficción. Sus "salidas" (apelación al público, errores textuales, ruptura de la ilusión) son juzgadas como graves faltas porque se desplaza de su rol, y, aún así, lo "resituamos" rápidamente, considerando sus escapadas como programadas y constitutivas de la fábula.

II. APERTURA O CLAUSURA DEL ESPECTÁCULO Y DE LA DRAMATURGIA

La única posibilidad de apertura no debe, por lo tanto, buscarse en la relación escena-sala, sino en el vínculo que podemos establecer entre el universo representado y el nuestro. Para la dramaturgia clásica *(cerrada),* la obra forma un todo indivisible con el cual nos identificaremos en bloque durante la representación, para distanciarnos más aún a su término *(forma cerrada*)*.

Las dramaturgias abiertas no proponen conclusiones satisfactorias que respondan a todas las preguntas. La acción parece inconclusa y el relato no termina con una fórmula de clausura del tipo "Y de ahora en adelante...". A veces, los personajes invitan al público a inventar su propio epílogo: las posibilidades de intervención puestas en curso son numerosas. No se trata de intervenir en la fábula negando el foso entre el arte y la vida, sino, como diría BRECHT, de hacer "intervenir" el propio juicio.

La apertura de esta dramaturgia es, pues, social, no estética.

III. TENTATIVAS DE APERTURA

Todo tipo de teatro que rechaza la repetición, la programación minuciosamente ensayada, en beneficio de un hecho único, ya sea sagrado, ritual o ceremonial, intenta escapar de lo que J. DERRIDA llama el "destino de la representación": "pensar la clausura de la representación es pensar un poder cruel de muerte y de juego, que permite que la presencia nazca a sí misma y goce de sí misma mediante la representación, donde desaparece en su diferencia. Concebir la representación, es concebir lo trágico: no

como representación del destino, sino como destino de la representación" (1967:368).

KLOTZ, 1960 - ECO, 1965.

Códigos teatrales

I. CÓDIGO Y CÓDIGOS

Esta expresión o no se encuentra en singular o es abusiva, ya que no existe *un* código teatral que ofrezca la clave de todo lo que se dice y se muestra en una escena (como tampoco existe *un* lenguaje teatral). Serla ingenuo esperar que la *semiología* * revelara uno o incluso varios códigos teatrales capaces de reducir (o de formalizar) la representación teatral a un esquema que serla su traducción. Por lo tanto, no emplearemos aquí *códigos* en el sentido de la semiología de la comunicación, esto es, como los conocimientos que tienen en común el emisor y el receptor antes de la comunicación. Preferimos la concepción de un código no fijado de antemano, sino en perpetua modificación y objeto de una práctica *hermenéutica* *. Mientras el código, en el sentido estricto (PRIETO, 1966a), es sólo un sistema sustitutivo, un conjunto doble de correspondencias entre dos sistemas (por ejemplo, el alfabeto Mor-se), los códigos teatrales son códigos "abiertos", en evolución perpetua, incluso difícilmente formalizares. En esto son semejantes al código de la lengua y se acercan a la oposición habla/lengua; para descifrar un habla particular, es preciso conocer su lengua, por lo tanto su código. "La oposición tradicional entre *lengua y habla* puede también expresarse en términos de *código* y *mensaje,* siendo el código la organización que permite la redacción del mensaje, y lo que contrasta a cada elemento de un mensaje para lograr el sentido" (MARTINET, 1970:25). El código es, pues, una regla que asocia arbitrariamente, pero de una forma fija, un sistema a otro (por ejemplo, el código de flores asocia ciertas flores a ciertos sentimientos o simbolismos). Estos dos sistemas están constituidos por la fase significante del signo (aquí, el tipo de flor) y por la fase significada (la significación a la que se asocia). El código, como el signo, es la regla convencional que vincula el significante y el significado.

II. DIFICULTADES DE LA NOCIÓN DE CÓDIGO TEATRAL

A. Objeción de principio:

A menudo encontramos, en la crítica dramática, la objeción según la cual codificar un espectáculo (por consiguiente una puesta en escena) o buscar en él los códigos definitivos, es inmovilizar la representación y, a corto plazo, condenarla a muerte al fijarla en un solo esquema significante. La objeción tiene la cualidad de rechazar un acercamiento demasiado positivista y demasiado orientado hacia el mensaje teatral concebido como un conjunto de signos emitidos y recibidos tan claramente como el semáforo de tráfico. En cambio, un acercamiento más sutil a los códigos y una perspectiva más *hermenéutica* * de la interpretación del espectáculo no podría dejar de considerar los progresos de la semiología, con el pretexto de que ésta paralizaría el *acontecer* de la representación (TAÑASE, 1978).

B. Confusión del código y el canal de emisión:

Una visión demasiado "materialista" del código conduce a asimilar abusivamente los códigos y los

canales verbales, a subdividir, por ejemplo, canal óptico y canal acústico en código verbal y no-verbal. Aquí sólo se describe el modo de producción de los signos sin explicar cómo se constituye la significación, cuál es, por ejemplo, el vínculo entre discurso oral e inscripción en un cartel. Este error proviene de una confusión frecuente entre el *código,* sistema teórico e instrumento de análisis, y el *material** o sistema escénico, objeto real de la representación (DE MARINIS, 1979:85).

C. Dificultad de una tipología de los códigos:

Ninguna tipología se impone a otras. Sin embargo, es útil estudiar por separado ios códigos específicos del teatro (*especificidad** teatral) y los códigos comunes a otros sistemas (pintura, literatura, música, narratividad). El código *ideológico* plantea un problema particular puesto que, por naturaleza, es muy difícil descubrirlo y participa de elementos artísticos, culturales y epistemológicos del texto y de la escena. Los *códigos particulares* de la obra (ideolecto) gobiernan únicamente el funcionamiento interno (sintáctico) de la representación.

La distinción siguiente entre: (1) *códigos específicos,* (2) *códigos no específicos,* (3) *códigos mixtos,* es sólo una clasificación entre otras según el criterio de la *especificidad** teatral:

1.- *Códigos específicos:*

a. Por ejemplo, los códigos de la representación occidental: ficción, escena como lugar transformable de la acción, la cuarta pared que oculta la acción y la revela a un público "mirón".

b. Códigos vinculados a un género literario o lúdico, a una época, a un estilo de actuación.

2.- *Códigos no específicos:* existen en otros lugares además del teatro, e incluso el espectador que ignora todo lo que respecta al teatro, los "trae" con él en el momento del espectáculo.

a. Códigos lingüísticos.

b. Códigos psicológicos: todo lo que es necesario para la percepción correcta del mensaje.

c. Códigos ideológicos y culturales: muy mal conocidos y, por ello, difícilmente formalizables, estos códigos son, sin embargo, la red a través de la cual percibimos y evaluamos el mundo (ALTHUSSER, 1965:149-151).

3.- *Códigos mixtos:* éste sería el tipo de código que da la clave —es decir, descrimina y organiza— códigos específicos y códigos utilizados en la representación. Por ejemplo, en la gestualidad es imposible separar lo que el gesto tiene del comediante (por tanto no específicamente teatral) y lo que tiene de artificial y construido (por tanto específicamente teatral). En una palabra, el gesto —igual que la representación en su totalidad— juega constantemente en ambos niveles: realidad imitada, efecto de realidad, mimesis *y* construcción artística, *procedimiento** teatral.

D. Codificación y convención teatral:

Sin duda, muchas *convenciones** teatrales se reducen a un conjunto de códigos, especialmente para las formas de espectáculo muy tipificadas o ritualizadas (Opera de Pekín, danza clásica, Nó, etc.). Es así fácil definir la convención en cuestión, limitarla a un conjunto de reglas inalterables. Pero otras convenciones, igualmente necesarias para la producción del espectáculo, son a veces o bien "inconscientes", o bien demasiado automáticas para que además se las perciba (leyes de la perspectiva, de la eufonía, marcas ideológicas que gobiernan la puesta en escena, convenciones necesarias para la percepción estética de la representación y gracias a las cuales reconstituimos una historia y un universo

dramático a partir de algunos signos). Todas estas convenciones preconscientes o inconscientes son parte de un "código" *hermenéutico*,* a saber, de un método dinámico de análisis del espectáculo.

BALZCERZAN y OSINSKI, 1966 - HELBO, 1975 - ECO, 1976.

Coherencia

(Del latín *cohaerentia,* cohesión.)

La armonía y no-contradicción entre los elementos de un conjunto. En el teatro, esta noción se aplica a diferentes niveles.

I. COHERENCIA DRAMÁTICA

La dramaturgia clásica *(forma cerrada*)* se caracteriza por una gran unidad y homegeneidad tanto en los materiales que utiliza como en su composición. La *fábula** forma un todo lógico y orgánicamente articulado en partes constituyentes de la acción. La unidad de lugar y tiempo remiten todo el relato a un material homogéneo y continuo. El diálogo es una serie de parlamentos o réplicas vinculadas entre sí por una unidad temática: no debe haber desplazamiento de un tema a otro y el estilo permanece sensiblemente uniforme. Quedan excluidas la conversación sin objetivo preciso o las discusiones sin objeto ni vínculo con la situación. El personaje asume y representa en su conciencia unificada las contradicciones de la obra: coincide perfectamente con el *conflicto*,* y el debate que lo opone a otros es sólo un debate abstracto de conciencias, las cuales se oponen y se anulan en la ideología y la moral coherente y no problemática de la conciencia central del autor. No se ve envuelto por el proceso histórico, como más tarde en el teatro épico. HEGEL (1965) y LUKACS (1965) (en cierta medida) llegarán a exigir que encarne perfectamente su conflicto personal y su contradicción sociohistórica. No hay ninguna distancia entre su conciencia y una perspectiva exterior crítica acerca de la historia *(historia*, distanciación* *).

La coherencia dramática es así la consecuencia de una visión unificadora y mistificadora de los conflictos de conciencia entre héroes o en el fuero interno de un héroe. La obra dramática se asemeja a una transposición mimética de la realidad *y* facilita el paso de una a otra *(identificación* *).

II. INCOHERENCIA DRAMÁTICA DE LA OBRA ABIERTA*

Inversamente, la dramaturgia posclásica denuncia esta búsqueda de la unidad a toda costa. Sus "rupturas" no son de manera alguna una exigencia formal de libertad para utilizar el lugar, el tiempo y el espacio. Son la consecuencia lógica de una comprobación: el fin de la conciencia unificada y de la acción global y libre del héroe. Al dejar de tener la acción una unidad y al no coincidir ya con su autor, la fábula aparecerá como fragmentada, discontinua, a veces dispuesta por un narrador que posee una clave para el análisis de la sociedad, por ejemplo en BRECHT, y cuya reconstitución parcial suele encomendarse al espectador.

III. COHERENCIA DE LA ESCENA

Si la acción representada es algunas veces homogénea y otras contradictoria, ¿sucede lo mismo con *el* espacio escénico? Este, sobre todo en la práctica actual, es capaz de cumplir todas las funciones imaginables y transformarse en un abrir y cerrar de ojos, gracias a una convención lúdica: así pues, es esencialmente polimorfo. Sin embargo, otra convención quiere que, una vez situada, la escena guarde su identidad y que todo lo que aparezca esté dentro de la misma *modalidad*:* en este sentido, la escena homogeneíza perfectamente el acontecimiento representado. Esto es esencialmente válido para la estructura del mundo posible simbolizado por la escena: es fundamental (hasta que llega el teatro del *absurdo*)* que los personajes en trato mutuo evolucionen en un universo reglamentado por las mismas leyes, que sus réplicas tengan lugar en un mismo plano. De otro modo, la violación de esta ley provoca un efecto cómico (cf. IONESCO, e incluso antes, el *Anfitrión* de MOLIERE). "Normalmente", el espacio escénico es homogéneo y unificador.

IV. COHERENCIA DEL ESPECTÁCULO

Sin duda, ésta depende ante todo de la coherencia dramática, en la cual se debería inspirar. No obstante, el trabajo de puesta en escena tiene el poder de acentuar o rechazar la coherencia e incoherencia leída en el texto. Una *puesta en escena** coherente trata de no producir *ningún* signo *que se* salga del marco del análisis dramatúrgico. Facilita la tarea del espectador al unir elementos idénticos: idéntica tonalidad en los elementos del decorado, representación armonizada, tiempo de representación mantenido constante, forma armoniosa de estructurar la acción y los juegos escénicos, etcétera.

Una puesta en escena incoherente (en un sentido no peyorativo: evidentemente también puede que la incoherencia sea involuntaria) desconcierta al público al "esparcir" el sentido en todas direcciones, haciendo imposible una interpretación global.

La noción de coherencia/incoherencia es, por último, una categoría tanto de la *recepción* * como de la *producción*. Es tarea del espectador encontrar en los *códigos** de la representación una unidad o una disparidad. En particular, el análisis y la combinatoria de los diversos sistemas escénicos le dan la posibilidad de conciliar u oponer ciertos signos y de construir *isotopías** de lectura para el conjunto del espectáculo (según la acción o el cambio de iluminación, o la transformación de los caracteres o cualquier otro hilo conductor que atraviese por entero la representación).

—> *Semiotización, unidades*.

Colisión

Véase *conflicto*

Collage

Término de la pintura introducido por los cubistas y luego por los futuristas y surrealistas para sistematizar una práctica artística: relación por yuxtaposición de dos elementos o materiales heteróclitos,

o de objetos artísticos y objetos reales.

I

El collage es una reacción contra la estética de la obra plástica hecha de un solo material, que contiene elementos armoniosos fundidos dentro de una forma o un marco preciso. El collage trabaja directamente los materiales, tematiza el acto poético de su fabricación, se entretiene con la aproximación audaz y provocadora de sus constituyentes (como la fórmula de LAUTREMONT sobre el encuentro de un "paraguas que hace el amor con una máquina de coser en una mesa de disección").

El collage es un juego basado en los *significantes* de la obra, esto es, en su materialidad. La presencia-de materiales vulgares e inesperados garantiza la *apertura* significante de la obra, hace imposible el descubrimiento de un orden o de una lógica. (En cambio, el montaje opondrá secuencias elaboradas en el mismo material y su organización contrastada será significativa.)

Pegar fragmentos y objetos es una forma de *citar** un efecto o un cuadro anterior (ej., el bigote que DUCHAMP le pone a la Gioconda). Este acto citacional tiene una función metacrítica, desdobla el objeto y su mirada, el plano factual y la *distancia** que se toma ante él.

II

Todas estas propiedades del collage en las artes plásticas valen para la literatura y el teatro (escritura y puesta en escena). En vez de una obra "orgánica" y hecha de un pedazo, el dramaturgo junta fragmentos de textos de los más diversos orígenes: artículos periodísticos, otras obras de teatro, grabaciones, etc. Una estilística de los modos del collage se hace posible, aunque su tipología sea dificultosa. A partir del eje metáfora/metonimia se determina el movimiento que aproxima temáticamente los trozos unidos o aquel que los aleja entre sí. Incluso si se oponen por su contenido temático o por su materialidad, siempre son correlacionados por la percepción artística del espectador. De esta percepción, original o banal, depende el éxito del collage.

A. Collages dramatúrgicos:

Búsqueda de textos o de elementos de creaciones escénicas de origen diverso: inyección de textos teóricos en la obra, prefacios, comentarios (véase, D. MESGIUCH, quien inserta en su *Hamlet* (1977) una entrevista de GODARD y un monólogo de CIXOUS; P. CHE-RE AU fabrica un prólogo a partir de varios textos de MARIVAUX para su puesta en escena de *La disputa;* R. PLANCHON en "*Folies bourgeoises").*

B. Collages verbales:

Reunión de trozos de conversación o de sonoridades (ej.: R. WILSON en *Letter to Queen Victoria*), frecuentes "incoherencias" temáticas del Teatro del Absurdo.

C. Collage en el decorado:

Búsqueda pictórica de inspiración surrealista que hace resaltar un objeto desplazado (PLANCHON, GRUBER). Aproximación de elementos escénicos heteróclitos (una bicicleta, una tienda de campaña en una planicie acuática en *Disparitions,* de R. DEMARCY y T. MOTA: 1979, *Centro Pompidou).*

D. Collage de estilos de actuación:

Parodia de varias formas de actuar (naturalista o grotesca, etc.). Desfases del texto y la gestualidad que lo acompaña.

-> Cita, *intertextualidad, juego y contra-juego, dramaturgia.* DELOCHE, 1977 - Revue d'Esthétique, 1978:3-4 • BABLET (ed.), 1978.

Comedia[1]

(En castellano en el original [R.])

Genero dramático español a partir del siglo XV.

La comedia se compone normalmente de tres actos. La temática gira en torno a problemas de amor, de honor, de fidelidad conyugal y de política.

Fuera de los géneros tradicionales de la comedia, distinguimos:

— *la comedia de capa y espada:* muestra conflictos de nobles y caballeros.

— *la comedia* de *carácter *,*

— *la comedia de enredo* (de *intriga*).*

— *la comedia de figurón* (satírica): da una imagen caricaturesca de la sociedad y/o miembros tipificados de ella.

Comedia[2]

(En francés en el original [R.])

La palabra comedia procede del griego *komedia.* El komos era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisos; por ello la comedia no puede renegar de sus orígenes religiosos y orgiásticos.

1.- Tradicionalmente se la ha definido por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: los personajes son de condición inferior, el desenlace es feliz, su finalidad consiste en provocar la risa del espectador. La comedia, al ser "una imitación de hombres de calidad moral inferior" (ARISTOTELES), no se nutre del fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir de ella una teoría coherente. En cuanto al desenlace, no sólo no podría dejar desencantados, cadáveres o víctimas, sino que casi siempre desemboca en una conclusión optimista (matrimonio, reconciliación, reconocimiento). La risa del espectador a veces es de complicidad, otras de superioridad: ella lo proteje contra la angustia trágica al procurarle una especie de "anestesia afectiva" (MAURON, 1964:27). El público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste o sorpresa.

La comedia griega, que surge al mismo tiempo que la tragedia y que luego es seguida por todo obra cómica, es el doble y el antídoto del mecanismo trágico: "el conflicto común en la tragedia y en la comedia es el Edipo" (MAURON, 1964:59). "La tragedia actúa en nuestras angustias profundas, la comedia en nuestros mecanismos de defensa contra ellas" (36). Por lo tanto, ambos géneros responden a

una misma interrogación humana, y el paso de lo trágico a lo cómico (al igual que del sueño angustiado del espectador "paralizado" a la risa liberadora del espíritu liberado) es asegurado por el grado de implicación emocional del público, que FRYE (1957) denomina modo irónico: "La ironía, al alejarse de la tragedia, comienza a emerger en la comedia" (FRYE, 1957:285). Este movimiento produce estructuras muy, diversas en cada caso: la tragedia es atravesada por una serie obligatoria y necesaria de motivos que conducen a personajes y espectadores hacia la catástrofe, sin que les sea posible "desprenderse". La comedia vive de la idea repentina, de cambios de ritmo, del azar y de la inventiva dramática y escénica. Sin embargo, esto no significa que a comedia siempre se mofe del orden y de ios valores de la sociedad en la que opera. De hecho, si el orden y los valores de la sociedad son amenazados por el desorden cómico del héroe, la conclusión se encarga de llamarlo al orden, a veces con amargura, y de reintegrarlo a la norma social dominante (la tartufería, la insinceridad, el compromiso, etc.). Las contradicciones se resuelven al modo bromista de la *doxa,* y el mundo recupera su equilibrio. La comedia sólo ofrece la ilusión de que los fundamentos sociales podrían ser amenazados, pero esto, "solamente para reír". Incluso aquí el restablecimiento del orden y el "happy end" deben pasar ante todo por un momento de vacilación donde todo parece perdido para los buenos, "punto de muerte ritual" (FRYE, 1957:179) que luego desemboca en la conclusión optimista y en la resolución final.

2.- Obra *cómica.*

Esto es, que busca hacer reír o sonreír. En el clasicismo francés, la comedia, en oposición a la tragedia y al drama (siglo XVIII), muestra personajes de un medio no aristocrático en situaciones cotidianas, y que siempre terminan saliendo del paso. MARMONTEL da una definición muy general pero bastante completa: "Es la imitación de las costumbres puesta en acción: imitación de costumbres que como tal se diferencia de la tragedia y del poema heroico; imitación en acción que como tal se diferencia del poema didáctico moral y del simple diálogo'* (1787, art. *Comedia).*

La comedia está sometida al reino de la subjetividad: "Con la risa, que lo disuelve y reabsorbe todo, el individuo asegura la victoria de su subjetividad, la cual, pese a todo lo que pueda pasar, permanece segura de sí misma" (*HEGEL, 1965:380).* "Es cómica (...) la subjetividad que introduce contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, al mismo tiempo que permanece tranquila y segura de sí misma" (410).

3.- Secuencia mínima de la comedia:

Su fábula pasa por las fases de *equilibrio, desequilibrio, nuevo equilibrio.* La comedia presupone una visión contrastada, incluso contradictoria del mundo: un mundo normal, generalmente reflejo del público espectador, juzga y se mofa del mundo normal de personajes juzgados diferentes, originales, ridículos y, por lo tanto, cómicos. Estos personajes son obligatoriamente simplificados y generalizados, puesto que encarnan, de forma sistemática y pedagógica, un defecto o una visión inhabitual del mundo. La acción cómica, como ya lo indicaba ARISTOTELES (*Poética*, cap. 5), no acarrea consecuencias y por ello puede ser inventada sin preparación alguna. Se descompone, típicamente, en una serie de obstáculos y repeticiones de situaciones. Su motor esencial es el *quidproquo** o el *equivoco**.

La comedia, a diferencia de la tragedia, se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se autoparodia voluntariamente, poniendo de esta forma en relieve sus *procedimientos y* su mundo de *ficción. Es* un género que presenta una gran conciencia de sí y que funciona como *metalenguaje** crítico y como *teatro en el teatro**.

FRYE, 1957 - VOLTZ, 1964 - OLSON, 1968b - PFISTER, 1973.

Comedia (alta y baja...)

Distinción según la cualidad de los procedimientos cómicos (por ejemplo en la comedia griega, pero también en la evolución teatral siguiente). La comedia *baja* utiliza procedimientos de la farsa, de lo cómico visual *(gag*, slapstick humour,* palizas), mientras que la *alta o* gran comedia utiliza sutilezas de lenguaje, alusiones, juego de palabras y situaciones "intelectualmente agudas". La *Comedy of humours,* cuyo origen se atribuye a Ben JOHNSON, autor de *Every Man is his humour* (1958), es el prototipo de la alta comedia encargada de ilustrar los diferentes sentidos del humor de la naturaleza humana considerada como el resultado de aspectos psicológicos.

Comedia antigua - comedia nueva

La comedia antigua es la de ARISTOFANES (siglo y a. de C.). Derivada de los ritos de fertilidad en honor a DIONISOS, es a menudo violenta, obscena y *grotesca**. El coro jugaba un rol dramático esencial.

Con MEANDRO (siglo iv a. de C.) aparece la comedia nueva: ésta describe la vida doméstica, recurre a situaciones y caracteres estereotipados. Es el precursor de la comedia de situación y de costumbres.

Comedia ballet

(En el original francés: "comédie-ballet".)

Comedia que hace intervenir el ballet en el curso de la acción o como intermedio autónomo entre las escenas y los actos.

Se tiende a concebir el ballet no como un elemento segundo sino secundario, como intermedio decorativo, permaneciendo el texto de la comedia como elemento primero. Pero ciertos ballets contienen algunos elementos dramáticos dialogados y actuados. El dramaturgo a veces escoge, como MOLIERE en *Los enfadosos,* vincular el ballet a la intriga: "Para no romper el hilo de la obra por estas formas de intermedios, hemos creído pertinente coserlos al asunto lo mejor posible, y hacer una sola cosa del ballet y la comedia" *(Prefacio)*.

La comedia-ballet se construye comúnmente en una sucesión de *entradas de ballet,* pasajes bailados que forman una serie ininterrumpida de escenas sucesivas, según el principio de la *comedia de folla**.

Comedia burguesa

Obra cuya temática y personajes pertenecen a la clase burguesa, que en el siglo XVIII hace su

aparición en la escena teatral y social (sinónimo: comedia o tragedia doméstica, *drama*,* comedia de lágrimas).

Comedia de carácter

Obra cuyos personajes son *caracteres*,* es decir, tipos de hombres definidos por uno o varios rasgos psicológicos y morales dominantes que simbolizan un aspecto de la naturaleza humana o una condición social (ej.: *El avaro, el misántropo,* de MOLIERE). La exageración de estos rasgos provee el material para una crítica del medio social (Juan RUIZ DE ALARCON, *Los pechos privilegiados).*

Comedia de costumbres

Estudio del comportamiento del hombre en la sociedad, de las diferencias de clase, medio y carácter (ej.: Inglaterra, siglos XVII y XVIII, CONGREVE, SHERIDAN; MOLIERE, LOPE DE VEGA).

Comedia heroica

La comedia heroica, genero intermedio entre la tragedia y la comedia, confronta personajes de alto rango y tiene un desenlace feliz, puesto que "no vemos nacer ningún peligro que nos pueda conducir a sentir piedad o temor" y porque todos los actores son reyes o grandes de España (CORNEILLE, *Prefacio a Don Sancho de Aragón,* 1649).

Importada de España (LOPE DE VEGA) por ROTROU y COR-NEILLE, llega a ser un nuevo género en Francia con CORNEILLE, y en Inglaterra con DRYDEN *(La conauista de Granada,* 1669) hacia 1660-1680

La tragedia se hace heroica cuando lo sagrado y lo trágico ceden su lugar a la psicología y a un compromiso burgués. De este modo, *Le Cid* de CORNEILLE se esfuerza por conciliar la psicología, el individualismo y la razón de Estado.

Lo *heroico,* en la comedia o en la tragedia, se manifiesta por un tono y un estilo muy elevados, por acciones nobles, por una serie de conflictos violentos (guerras, raptos, usurpaciones), por lugares y personajes exóticos, por un asunto ilustre y héroes admirables: "Lo ilustre de lo heroico se funda en las más altas virtudes de la guerra" (EL TASSO, *Del poema heroico).*

Lo *heroico-cómico* es una parodia de tono heroico, una descripción en términos prosaicos de acciones nobles y serias. Se aproxima mucho al burlesco o al grotesco.

Comedia de folla

Serie de sketches que tratan un mismo tema o un mismo tipo de personaje o acción (ej.: *Les fâcheux*, de MOLIERE que presenta una galería de retratos del importuno).

Comedia de humores

La "comedy of humours" se constituye en la época de SHAKESPEARE y de Ben JOHNSON (*Every Man Out of His Humour,* 1599). La teoría del humor, que se basa en la concepción médica de cuatro humores que rigen la conducta humana, apunta a la creación de personajes-tipo determinados psicológicamente y que actúan en función de un humor, manteniendo un comportamiento idéntico en todas las situaciones. Este género se aproxima a la *comedia de caracteres*,* la cual diversificará los criterios de comportamiento extendiéndolos a rasgos sociales, económicos y morales.

Comedia de ideas

Obra donde se debaten humorísticamente sistemas de ideas y filosofías de la vida (ej.: B. SHAW, J. GIRAUDOUX, J. P. SARTRE).

Comedia de intriga

Se opone a *comedia de caracteres**. Los personajes son esbozados de forma aproximada y los múltiples resurgimientos de la acción dan la ilusión de un movimiento continuo (ej.: *Las trapacerías de Scapin, El mercader de Venecia).*

Comedia ligera

Véase *vodevil*

Comedia de magia

La comedia de magia es una obra que se basa en efectos mágicos, maravillosos y espectaculares, haciendo intervenir a personajes imaginarios dotados de poderes sobrenaturales (hadas, demonios, elementos naturales, criaturas mitológicas, etc.).

1.- **El lugar de lo maravilloso:**

La comedia de magia sólo existe con la creación de un efecto maravilloso o fantástico que opone al mundo real y "verosímil" un universo de referencia regido por otras leyes físicas. Lo maravilloso interviene en cuanto las situaciones se producen, "sobre todo y con más intensidad cuando se presentan, contra lo esperado, unas a causa de otras" (ARISTOTELES, *Poética,* 1452a): por lo tanto, cuando "a través de un encadenamiento de causas, no impuestas ni traídas del exterior, observamos que los acontecimientos se producen contra lo esperado o contra lo ordinario" (CHAPELAIN. *Prefacio a*

Adonis)', se opone a la realidad, utilizando "lo que está contra el curso ordinario de la naturaleza" (P. RAPIN). Sin embargo, en la doctrina clásica, es el complemento necesario y dialéctico de lo verosímil. No se limita a temas, sino que atañe igualmente a la forma, al lenguaje y a la manera de narrar la fábula. El placer del espectador "maravillado" es como el de un niño ante un inmenso juguete escénico que no comprende y que lo subyuga por su funcionamiento inesperado. Lo maravilloso le exige suspender su juicio crítico y creer en los efectos visuales de la maquinaria escénica: poderes sobrenaturales de los héroes mitológicos (vuelo, ingravidez, fuerza, adivinación), ilusionismo total del decorado, susceptible de todas las manipulaciones. Aquí, la convención reina soberanamente: exige la creencia pasajera en fenómenos que bien sabemos son únicamente efectos fabricados. El placer teatral es sólo el placer de lo maravilloso y de la máquina teatral, que "aumenta y embellece la ficción, mantiene en los espectadores esta dulce ilusión en que consiste todo el placer teatral, donde aquélla inviste aún lo maravilloso" (LA BRUYERE). La escena, lugar irreal, es naturalmente el lugar predilecto de lo maravilloso. El espectáculo rechaza completamente el texto, la literatura y lo verosímil: sólo el sentido y la imaginación son invocados en este teatro donde se expresa el placer de la regresión. Sin embargo, a veces lo maravilloso es únicamente una manera oculta y cuidadosamente codificada de describir la realidad (*Los viajes de Gulli-ver,* obras "insulares" de MARIVAUX y parábolas políticas bajo la máscara de la irrealidad). 1.a comedia de magia opera, pues, una inversión total en estos signos de la realidad y de ese modo mantiene con ésta un contacto velado. No es, pues, obligatoriamente, como a menudo se afirma, lo irreal y el idealismo de un mundo que se substrae a nuestro análisis. Por el contrario, a veces es la imagen invertida y "fielmente dislocada" de la realidad, y por lo tanto la verdadera fuente del realismo.

Sin embargo, generalmente lo maravilloso sólo tiene el objetivo de suscitar estados oníricos y eufóricos que alejan de la realidad cotidiana (opereta, comedia musical u ópera de gran espectáculo). Los teóricos clásicos (por ejemplo, P. RAPIN en sus *Reflexiones sobre la poética)* preconizan el empleo de lo maravilloso para los personajes divinos como en EURIPIDES y SOFOCLES. Constituyen el estilo de una mitología simplificada, popular o aristocrática; tienden a conciliaria con lo verosímil haciendo de éste un caso-límite para lo maravilloso humano. En lo maravilloso divino (o cristiano), los milagros y las intervenciones sobrenaturales se justifican por los poderes extraordinarios de los dioses. Al querer limitar los efectos, los teóricos clásicos lo limitaban a la forma y a la expresión: "Lo maravilloso ocurre por medio de accidentes cuando la fábula se mantiene solamente por las concepciones y por la riqueza del lenguaje, de manera que el lector abandone la materia para detenerse en el ornato" (CHAPELAIN, *Prefacio a Adonis).*

Lo maravilloso toma todas las formas escénicas posibles: aparición de personajes sobrehumanos, fantasmas o muertos, acciones escénicas sobrenaturales (efectos mágicos), objetos que pueblan la escena, etc. No es necesario que el público, a menudo escéptico en la actualidad, crea en los efectos de lo maravilloso. Basta con que los aprecie como momentíis altamente teatrales y poéticos, como símbolos a descifrar (por ejemplo, en el teatro del absurdo).

2.- **Formas de la comedia de magia:**

La comedia de magia toma diversas formas: ópera, ballet, pantomima u obra de intriga fantástica *(Sueño de una noche de verano,* de SHAKESPEARE), utilizando todos los medios visuales imaginables (vestuarios, iluminación, fuegos artificiales, ballets acuáticos). Es popular en el barroco, siglo XVII (puestas en escena de TORELIJ, dramati-zación de cuentos de magia de PERRAULT, creación de

Andrómeda y del *Vellocino de oro* de P. CORNEILLE, de *Psique* de MOLIERE. En el siglo XVIII, los Comediantes-Italianos, la Opera y el *Teatro de magia* crean un género de gran espectáculo que participa del teatro y de la ópera. En Italia, la *Commedia dell'Arte* y* las comedias fiabescas de C. GOZZI, puestas en escena por A. SACCHI, recurren a un despliegue escénico donde reinan la convención y la fantasía. A fines del siglo XVIII, las fantasmagorías tienen el arte de producir la ilusión de fantasmas en salas oscuras. En el siglo XIX, la comedia de magia se asocia al melodrama, a la ópera, a la pantomima, luego al *vaudeville** para producir espectáculos donde se mezclan, junto a los cantos, bailes, música y efectos escénicos, héroes humanos y fuerzas sobrenaturales. La comedia de magia se vincula a la obra popular en las realizaciones de "Volksstüke" vieneses del siglo XIX (RAIMUND), el teatro de "Boulevard du crime" o, en la actualidad, los espectáculos fastuosos de las operetas o de las revistas eróticas (Casino de París, la Tropicana en Cuba) o deportivas (Holiday on ice). El cinc (dibujos animados, películas fantásticas) es el heredero directo de esta forma donde la técnica se encarga de producir costosamente lo extraordinario y lo inimaginable.

KOVAKCS, 1978.

Comedia musical

Comedia donde se mezclan el texto oral, el canto y el baile.

Comedia negra

Género próximo al tragicómico. De *comedia,* la obra sólo tiene el nombre. La visión es pesimista y desilusionada, incluso sin el recurso a una solución trágica. Los valores son negados y la obra sólo termina "bien" por un giro irónico (ej.: *El mercader de Venecia, Medida por medida,* las *Obras negras* de ANOUILH. *La visita de la vieja dama* de DURRENMATT).

Comedia pastoral

Obra que alaba la vida de los pastores tomados como prototipos de una existencia inocente, utópica y nostálgica de los buenos tiempos pasados. Surge particularmente en los siglos XVI y XVII (ej.: *Las pastorales* de RACAN. 1625, *La Dorotea* de LOPE DE VEGA).

Comedia de salón

Obra que a menudo muestra a los personajes discutiendo en un salón burgués. Lo cómico es únicamente verbal, muy sutil y buscando la palabra correcta o la *palabra del autor**. La acción se limita a un intercambio de ideas, argumentos o sutilezas formuladas de forma agradable (ej.: *Tres hermanas,* de

CHEJOV; MAUGHAM; SCHNITZLER).

Comedia satírica

Obra que enfatiza y critica una práctica social o política o un vicio humano (ej.: *Tartufo, El avaro)*.

Comedia sentimental

La comedia sentimental busca enternecer al público por todos los medios y educarlo moralmente a través de lo patético, la ternura y el elogio de la virtud. Surge a comienzos del siglo XVIII con DETOUCHES, NIVELLE DE LA CHAUSSEE, DELISLE e incluso MARIVAUX *(La madre confidente)*.

También lleva el nombre de "comedia moralizante", cuyo objetivo es "corregir las costumbres, atacar el ridículo (y) describir el vicio" (DETOUCHES). Esta comedia desemboca en el drama burgués (DIDEROT, SEDAINE, BEAUMARCHAIS), el melodrama (siglo XIX) y, en la actualidad, en los folletines maestros del chantaje afectivo *(Roots*. *Holocausto,* etc.).

Comedia de situaciones

Obra que se caracteriza por el ritmo rápido de la acción y el embrollo de la intriga, más que por la profundidad de los caracteres esbozados. Como en la *comedia de intriga*,* pasamos sin cesar de una situación a otra. Sus mecanismos favoritos sl : la sorpresa, el *quidproquo** y el *golpe de efecto** (ej.: *Comedia de las equivocaciones,* de SHAKESPEARE, *La verdad sospechosa,* de Juan RUIZ DE ALARCON).

Comédien[2]

1.- Para el francés de hoy la palabra *comédien* (comediante) denota igualmente al actor que hace tragedia, comedia, drama o cualquier otro género. En el clasicismo se oponía a veces a *tragédien* (el actor *trágico)*. Hoy en día abarca a todos los artistas de la escena, por lo que es un término particularmente adaptado a la mezcla de géneros y estilos. L. JOUVET "resolvió" así el enigma de la diferencia entre *actor** y *comédien:* "Hay actores que son comediantes y comediantes que son actores (citado en *Grand Larousse,* art. *comédien)*. El comediante puede ser aquel que posee una facultad "natural" de *imitación**, expresión e *identificación*,* mientras que el actor mantiene su rol a distancia, lo maneja como un instrumento destinado a producir efectos y acciones. El comediante sería una sustancia, el actor una función.

2.- En la época del clasicismo francés *comédien* era el término que designaba la profesión de los actores (los *Comédiens de Monsieur,* 1658 - los *Comédiens-Frangais,* 1680).

Cómico

Lo cómico no se limita al género de la comedia; es un fenómeno que podemos aprehender desde diferentes ángulos y campos. Como fenómeno *antropológico,* responde al instinto del *juego*,* al gusto del hombre por la broma y la risa, a su facultad de percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad física y social. Como arma *social,* ofrece al ironista los medios para criticar su entorno, para ocultar su oposición a través del ingenio o de una farsa grotesca. Como *género* dramático, centra la acción en torno a conflictos y peripecias que testimonian la inventiva y el optimismo humanos ante la adversidad.

I. PRINCIPIOS DE LO CÓMICO

A. Dimensión de la acción inhabitual:

1.- El mecanismo:

A partir de los análisis de BERGSON, atribuimos el origen de lo cómico a la percepción de un mecanismo reproducido en la acción humana, "de lo mecánico adherido al ser vivo (...) las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida exacta en que este cuerpo nos hace pensar en una simple mecánica" (1899). Este principio de lo mecánico vale para todos los niveles: gestualidad rígida, repeticiones verbales, serie de efectos burlescos, manipulador manipulado, ladrón robado, etc., equívoco y quidproquo, estereotipos retóricos e ideológicos, aproximación de significantes similares (juegos de palabras).

2.- La acción que fracasa en su propósito:

Lo cómico se produce en una situación donde el sujeto no tiene éxito en la acción emprendida. KANT definía la risa como "el efecto que proviene de la transformación repentina de una expectativa muy tensa que no desemboca en nada" (1959:190). A partir de aquí se asociará a lo cómico la idea de una acción que es *desplazada* de su lugar acostumbrado, creando un efecto de sorpresa (STIERLE, 1975:56-97).

B. Dimensión psicológica:

1.- Superioridad del observador:

La percepción de una acción o de una situación cómica está vinculada al juicio del observador; éste se considera superior al objeto percibido y extrae de él una satisfacción intelectual: "Se trata de un solo y mismo fenómeno cuando' nos parece cómico aquel que, en comparación con nosotros, invierte mucho en su actividad corporal y no lo suficiente en la espiritual; no hay duda de que en ambos casos la risa es la expresión de superioridad que nos atribuimos ante él y que experimentamos con placer. Cuando en ambos casos la relación se invierte, cuando el afán somático del otro disminuye y su afán espiritual aumenta, dejamos de reír y caemos en la sorpresa y la admiración" (FREUD. 1969, vol. 4:182). FREUD describe y resume aquí varios rasgos de la actitud del espectador situado ante un acontecimiento cómico: superioridad moral, percepción de un defecto en otro, reconocimiento de lo inesperado o de lo incongruente, rastreo de lo inhabitual a través de la puesta en perspectiva, etc. La percepción simpática de la inferioridad de otro —y por ello de nuestra superioridad y satisfacción— nos sitúa ante lo cómico a medio camino entre la identificación y la distancia infranqueable. Nuestro placer —como en el caso de la

ilusión y de la identificación teatral— reside en este constante vaivén entre identificación y distancia, entre percepción "de lo interior" y "de lo exterior". Pero en este vaivén, es siempre la perspectiva distanciada lo que importa: MARMONTEL señala al respecto que lo cómico implica una comparación "entre el espectador y el personaje visible, una distancia ventajosa para el primero" (1787:art. *comedia)*.

2.- Liberación y alivio:

El efecto cómico provoca una liberación psíquica y no retrocede ante ninguna prohibición o barrera: de ahí la insensibilidad, la indiferencia y la "anestesia del corazón" (BERGSON. 1899:53) atribuidas generalmente a los risueños. Estos devuelven la persona ridícula a su justa proporción, desenmascarando la importancia del cuerpo detrás de la máscara espiritual del individuo: los fenómenos cómicos —*parodia**, *irania* *, sátira, humor —concurren todos a "disminuir la dignidad de cada hombre señalando su debilidad humana, pero sobre todo que sus actos intelectuales dependen de las necesidades corporales". El desenmascaramiento desemboca en la siguiente advertencia: "cualquiera que sea admirado como un semidiós, de hecho es sólo un hombre como tú y yo" (FREUD, 1969, vol. 4:188). Así, al reírnos de otro, nos reímos siempre un poco de nosotros mismos; es una forma de conocerse mejor y también, a pesar de todo, de sobrevivir cayendo siempre de pie, cualesquiera que sean las dificultades y los obstáculos. Esta es probablemente la razón por la cual HEGEL considera la comedia como el modo de la subjetividad humana y de la resolución última de las contradicciones: "Es cómica (...) la subjetividad que por sí misma introduce las contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, sin perder la calma y segura de sí misma" (1965:410) (...). "En el desenlace, la comedia debe mostrar que el mundo no se derrumba bajo la necedad" (384). Esto indica con claridad la dimensión fundamentalmente *social* de la risa.

C. Dimensión social:

La risa es "comunicativa": el reidor necesita al menos de otro para asociársele y reír de lo visto. Por otra parte, al reírnos de un hombre cómico, determinamos nuestra relación con él: aceptación o exclusión (véase más abajo). La risa presupone la determinación de grupos socioculturales y sutiles relaciones entre ellos. Es un fenómeno social (BERGSON, 1899).

El mensaje cómico y el público riente están vinculados en un proceso de comunicación: el mundo ficticio y cómico no se revela como tal sino gracias a la perspectiva habitual del espectador, lesionada y contradicha por la escena. Al ser contradicha la expectativa del público, éste se aparta del acontecimiento cómico, toma distancia y se mofa de él confiado en su sentimiento de superioridad. En cambio, ante la tragedia, el carácter ejemplar y sobrehumano de los conflictos le impide interpretar la acción según su propia perspectiva: se identifica con el héroe y renuncia a toda crítica.

La comedia tiende "naturalmente" a la representación realista de un medio social: en efecto, constantemente hace alusión a hechos de actualidad o de civilización, y desenmascara las prácticas sociales ridiculas: la distanciación le es casi natural. En cambio, la tragedia mitifica la existencia, no apunta a un grupo social sino a un estrato universal y profundo del hombre, consolida las relaciones humanas. La tragedia necesita la aceptación, por parte de los espectadores y protagonistas, de un orden trascendente e inmutable. En cambio, lo cómico indica claramente que los valores y las normas sociales son sólo convenciones humanas, útiles para la vida en común pero que podrían ser dejadas de lado o reemplazadas por otras convenciones.

D. Dimensión dramatúrgica:

En el teatro, la situación cómica proviene de un *obstáculo* * dramatúrgico con el cual tropiezan los personajes, conscientemente o sin darse cuenta. Este obstáculo, fabricado por la sociedad, impide la realización inmediata de un proyecto, da la razón a los malos o a la autoridad: el héroe tropieza sin cesar y su fracaso se asimila a un choque físico contra un muro. El conflicto —y ésta es la diferencia capital con la tragedia— puede, sin embargo, ser dejado al margen para dejar campo libre a los protagonistas. A menudo, el conflicto había sido obra de las víctimas mismas. Al contrario de la tragedia, los episodios cómicos no se suceden de una forma obligatoria e inevitable.

II. FORMAS DE LO CÓMICO

A. Cómico y risible:

Una primera distinción entre cómico en la realidad y cómico en el arte, opone: 1/ lo risible (lo ridículo) y *2/* lo humorístico. Entre 1/ *ridiculum y 2/ vis cómica* (JAUSS, 1977:177) existe toda ía diferencia que media entre las producciones fortuitas de lo cómico (una forma natural, un animal, la caída de una persona) y las producciones conscientes del espíritu y del arte. La risa espontánea en situaciones reales es "una risa en bruto, risa sin más, risa de simple negación, de simple rechazo, de autodefensa espontánea" (SOURIAU, 1948:154). Sólo es verdaderamente cómico lo que es revestido por la inventiva humana y lo que responde a una intención estética.

B. Cómico significativo y cómico absoluto:

BAUDELAIRE (1951) distingue lo cómico significativo y lo cómico absoluto. En el primer tipo, nos reímos *de* algo o de alquien; en el segundo, nos reímos *con:* la risa comprende todo el cuerpo, las funciones vitales y lo *grotesco** de la existencia (por ejemplo, la risa a la manera de RABELAIS). Este tipo de comicidad arrasa con todo y no deja espacio a ningún valor político o moral.

C. Risa de aceptación y de exclusión:

La necesaria solidaridad entre los que ríen tiene como consecuencia el rechazar como ridicula a la persona cómica, o bien el invitar a sumarse a los que ríen en un movimiento unánime de fraternidad humana.

D. Comicidad, ironía, humor:

El humor es el procedimiento favorito de los dramaturgos (en particular de aquellos que elaboran brillantes diálogos de bulevar o filosóficos). El humor se nutre de lo cómico y de la ironía, pero posee su propia tonalidad. Mientras la *ironía** y la *sátira** dan a menudo una impresión de frialdad e intelectualidad, el humor es más caluroso, no vacila en mofarse de sí mismo e ironizar sobre el ironista. Busca los aspectos filosóficos ocultos de la existencia y permite una gran riqueza interior en el humorista. "El humor no es solamente algo liberador, como la broma o lo cómico, sino también algo grandioso y edificante: rasgos que no se encuentran en los otros dos tipos de obtención de placer por actividad intelectual. Lo que tiene de grandioso proviene sin duda del narcisismo y de la invulnerabilidad victoriosa afirmada del yo" (FREUD, 1969, vol. 4:278).

E. La *broma* (término empleado frecuentemente en la época clásica) procura una emoción estética, apela al intelecto y al sentido del humor. Como nos explica MARMONTEL, la broma consiste, en oposición a lo cómico y a lo bufonesco, en "el efecto de sorpresa alegre que nos causa un contraste chocante, singular y nuevo, percibido entre dos objetos o entre un objeto y la idea heteróclita que hace surgir. Es un encuentro imprevisto que, por medio de relaciones inexplicables, excita en nosotros la dulce convulsión de reír" *(Elementos de literatura,* art. *Broma).*

El *ridículo,* o lo risible, es mucho más negativo. Provoca nuestra superioridad levemente menospreciativa, sin que por ello nos escandalice. Según la *Poética* de ARISTOTELES, la comedia consiste en la "imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor" (1449a). En los autores cómicos, lo ridículo llegará a ser el objeto de su sátira y el motor de su acción (teóricamente, los dramaturgos se dan como gran misión, al menos según sus prefacios, corregir las costumbres por medio de la risa. Se empeñan particularmente en hacer reír al público presentando un defecto que tal vez, y en particular, puede ser el suyo). La percepción del ridículo implica que el autor, como el espectador, esté capacitado para participar en lo que es razonable y autorizado por la conducta humana. De este modo MOLIERE, en *Carta sobre la comedia del impostor,* hará del ridículo el objetivo de su dramaturgia: "El ridículo es, pues, la forma exterior y sensible que la providencia de la naturaleza ha atribuido a todo lo que no es razonable, para permitirnos percibirlo y obligarnos a huir de él."

Lo bufonesco y lo *grotesco* * se sitúan aún en un grado más bajo en la escala de los procedimientos cómicos: implican una amplificación y una distorsión de la realidad, que llegan a la caricatura y el exceso.

III. PROCEDIMIENTOS CÓMICOS

Ninguna tipología de las formas cómicas es satisfactoria. La clasificación según el origen del placer cómico (por efecto de superioridad, de incongruencia o de descarga psíquica) explica sólo parcialmente las formas cómicas *(sátira* * para el primer efecto, juego de palabras para el segundo, bromas sexuales para el último). El criterio tradicional de clasificación es el de los estudios dramatúrgicos de la comedia:

A. Comicidad de situación:

La risa es provocada por una situación particularmente desacostumbrada y graciosa, o simplemente por el discurso y el comportamiento de un tipo de personaje.

B. Comicidad de palabras:

Juegos de palabras, repeticiones, ambigüedades, invenciones verbales.

C. Comicidad de costumbres (de carácter):

El personaje tiene numerosos defectos cuya acumulación produce el efecto de una caricatura o de una parodia.

VICTOROFF, 1953 - BERGSON, 1899 - SOURIAU, 1948 - BAUDELAIRE, 1951 - GURTWITH, 1964 - MAURON, 1964 - PFISTER, 1973 - STIERLE, 1975 - WARNING y

PREISENDANZ, 1977.

Commedia dell'Arte

La *Commedia dell'Arte* se llamó anteriormente *commedia all improviso, commedia a saggeto, commedia di zanni,* o, en Francia, *comedia italiana,* comedia de máscaras. Es solamente en el siglo XVIII (según C. MIC) cuando esta forma teatral, que existe desde mediados del siglo XVI, toma el nombre de *Commedia dell'Arte.* Consiste a la vez en el arte, la competencia, la técnica y el aspecto profesional de los actores, siempre gente del oficio.

No se ha establecido si la *Commedia dell'Arte* procede en línea directa de las farsas *atelanas* * romanas o del mismo antiguo: investigaciones recientes cuestionan la etimología de *Zani* (el criado cómico), que se pensaba era un derivado de *Sannio,* el bufón de la atelana romana. En cambio, es plausible que estas formas populares, a las cuales habría que sumarles los malabaristas, los titiriteros y los bufones del Renacimiento y los cómicos populares y dialectales de RUZZANTE (1502-1542), prepararon el terreno de la *commedia.*

La *Commedia dell'Arte* se caracteriza por una creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual o verbalmente a partir de un *boceto** no escrito de antemano por un autor y siempre muy breve (indicaciones de entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la *fábula*).* Los artistas se inspiran en un *asunto** dramático, tomado de la comedia (antigua o moderna) o inventado. El esquema rector del actor (el *guión*)* se obtiene (cada actor improvisa) tomando en cuenta el *lazzi* (indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas) característico de su *rol*,* y la reacción del público.

Los actores, agrupados en compañías homogéneas, recorrían Europa actuando en salas arrendadas, en plazas públicas o para un príncipe que los contrataba. Mantenían una gran tradición familiar y gremial. Representaban una docena de tipos fijos, los cuales se dividían a su vez en dos "partes". La parte seria comprende las dos parejas de enamorados. La parte ridícula consiste en ancianos cómicos (Pantalone y el Dottore), el Capitano (producto del *miles gloriousus* de Plauto), los criados o Zani: éstos, de nombres muy diversos (Arlecchino, Scaramucia, Pulcinella. Mezzottino, Scapini, Coviello, Truffaldino) se distribuyen en el primer Zani (criado astuto y espiritual que conduce la *intriga*)* o en el segundo Zani (personaje ingenuo e inculto). En la parte ridícula siempre llevaban máscaras grotescas y estas máscaras *(Maschere)* servían para designar al actor por medio del nombre de su personaje.

En este teatro de actor (y de actriz, lo cual era una novedad para la época), el énfasis se ponía en la destreza corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación "coreográficamente", es decir, en función del grupo, y utilizando el espacio con vistas a una puesta en escena anticipada. El arte del intérprete consistía más en un arte de variación y coyuntura verbal y gestual que en una invención total y en una nueva expresión. El actor debía ser capaz de concentrar todo lo que hacía desde el punto de partida, para pasar el relevo a su compañero y asegurar que su improvisación no lo alejara del proyecto narrativo. Cuando el lazzi —improvisación mímica y a veces verbal relativamente programada e inscrita en el *boceto**— se desarrolla en una actuación autónoma y completa, se transforma en una *burla.* Este tipo de representación fascina a los actores de hoy por su virtuosidad, su finura y por la identificación y distancia crítica que exige de su ejecutante.

Prefigura el reinado del director escénico al confiar la adaptación de textos y la interpretación general a un capocómico (o corago).

El repertorio de los "comediantes" era muy vasto. No se limitaba a los bocetos de la comedia de intriga, y los guiones que han llegado hasta nosotros dan únicamente una idea imprecisa, puesto que este género justamente se daba como objetivo elaborar a partir de un esquema narrativo. Todo era propicio para servir como fuente inagotable de la *comedia:* novelas cortas, comedias clásicas y literarias (*comedia erudita),* tradiciones populares. Incluso, a veces, los elencos montaban tragedias, tragicomedias u óperas *(opera regia, mista o heroica)* que se especializaban (como la Comedia-Italiana en París) en la parodia de obras maestras clásicas y contemporáneas. Igualmente interpretaban obras de autores (MARIVAUX por el elenco de Luigi RICCOBONI. GOZZI y GOLDONI en Italia). Desde fines del siglo XVII, el arte de la *Commedia* empieza a perder aliento y su gusto burgués y racionalista (por ejemplo GOLDONI, y MARIVAUX al término de su carrera), y esta pérdida le afecta de tal forma que ya no se recuperará.

A pesar de esta diversidad de formas, la *Commedia* se reduce a cierto número de constantes dramáticas: asunto modificable y elaborado colectivamente: abundancia de *quidproquo*;* fábula típica de enamorados contrariados de pronto por ancianos libidinosos; gusto por los disfraces, los travestidos de mujeres en hombres, las escenas de reconocimiento al final de cada obra donde los pobres llegan a ser ricos y los desaparecidos reaparecen; maniobras complicadas de un criado bribón pero astuto. Este género posee el arte de producir intrigas variadas hasta el infinito a partir de un fondo limitado de figuras y situaciones; los actores no buscan la verosimilitud, sino el ritmo y la ilusión del movimiento. La *Commedia* revive géneros nobles" pero fosilizados, como la tragedia preñada de énfasis, la comedia excesivamente psicológica, el drama demasiado serio. De este modo juega el papel de un revelador de formas antiguas y de catalizador en relación con una nueva forma de hacer teatro que privilegia la actuación y la teatralidad.

Es este aspecto vitalizador el que probablemente explica la profunda influencia que ejerce en autores "clásicos" cómo SHAKESPEARE, MOLIERE. LOPE DE VEGA o MARIVAUX. Este último realiza la difícil síntesis de una expresión lingüística y de una psicología refinada, combinadas con la utilización de algunos *tipos** y *situaciones** de la "comedia de máscaras". En el siglo XIX, la *Commedia dell'Arte* desaparece completamente y encuentra sus prolongaciones en la pantomima o el melodrama, fundada la primera en estereotipos maniqueos. En la actualidad sobrevive en el cine burlesco o en el trabajo clownesco. La formación de sus actores se ha transformado en modelo de un teatro completo, fundado en el actor y en el colectivo, redescubriendo los poderes del gesto y de la improvisación (MEYERHOLD, COPEAU. DULLIN, BARRAULT).

Complicación

Momento de la obra (esencialmente en la dramaturgia clásica) en que el *conflicto** se intrinca y la tensión dramática se hace cada vez mayor. La *acción** no posee ninguna tendencia a simplificarse (resolución o caída final), se complica en nuevas peripecias y el héroe poco a poco ve cerrarse ante sí las puertas de salida. Cada episodio hace más intrincada su situación, hasta el *conflicto** abierto o hasta la *catástrofe** final.

Composición

Forma en que la obra dramática —y en particular el texto— está organizada: (sinónimo: *estructura*).*

I. NORMAS DE COMPOSICIÓN

Las artes poéticas constituyen tratados normativos de composición dramática. Enuncian las *reglas** y los métodos de construcción de la *fábula *,* del equilibrio de los actos o de la naturaleza de los personajes. La composición es asimilada a la aplicación escrupulosa de la retórica: una disposición tipo se considera como obligatoria.

Una teoría de la composición dramática (o del *discurso** teatral) es posible a condición de que los principios del sistema sean descriptivos y no normativos, y de que sean lo suficientemente generales y específicos para dar cuenta de todas las dramaturgias imaginables. La metodología de la composición musical o pictórica proporciona a veces al análisis teatral un marco de referencia muy fecundo.

II. PRINCIPIOS ESTRUCTURALES DE COMPOSICIÓN

Sacar a luz la composición del texto dramático implica poder describir el *punto de vista** (o la *perspectiva*)* en que se sitúa el dramaturgo para organizar los acontecimientos y distribuir el texto de los personajes. Luego convendría descubrir los cambios de *punto de vista*,* las técnicas de manipulación de los pareceres y discursos de los personajes, así como los principios estructurales de presentación de la acción: ¿se presenta ésta en un solo bloque y como crecimiento orgánico? ¿O bien se fragmenta en un montaje de secuencias épicas? ¿Es interrumpida por intermedios líricos o por comentarios? ¿Existen en el acto tiempos muertos y tiempos fuertes?

Las cuestiones de composición se inspiran en la composición pictórica y arquitectónica: la distribución de masas, superficies y colores, su masa, posición y ordenación, todo esto corresponde en el teatro a la distribución de los hechos representados y a la organización secuencial de las acciones.

Los fenómenos de enmarcamiento de la fábula *(marco*),* de *clausura* o de* apertura de la representación, de cambios de perspectiva y *de focalización *,* encuentran su lugar en este estudio de la composición.

—> Dramaturgia, estructuras dramáticas, forma cerrada, forma abierta.

FREYTAG, 1857 - USPKNSKIJ, 1970 - EISENSTEIN, 1976 - 1978.

Composición paradójica

Técnica dramatúrgica que consiste, en invertir la *perspectiva ** de la estructura dramática: por ejemplo, insertar un episodio cómico en plena situación trágica *(intermedio* cómico)* o mostrar la *ironía** del destino de un personaje trágico. Este *procedimiento** de contraste permite hacer resaltar las

contradicciones de la acción y, como procedimiento estilístico, revela la construcción artística: el automatismo de la percepción se ve disminuido en favor de un punto de vista nuevo del acontecimiento cotidiano. MEYERHOLD fue uno de los primeros en revelar este procedimiento y en emplearlo sistemáticamente. Hace de la composición paradójica una técnica de representación, de decoración (sol azul, cielo naranja) y, en general, de estructura global de)a *puesta en escena** (HOOVER, 1974:309).

-> *Contrapunto, juego y contra-juego, distanciación, efecto de actualización.*

Comunicación teatral

Proceso de intercambio de información entre la escena y la sala. Es evidente que la representación se transmite al público por mediación de los actores y del aparato escénico. El problema del *feed-back* de la información hacia los actores y su influencia en la representación, así como el de la interacción entre los comediantes y el público, es mucho menos conocido, y tampoco hay unanimidad en cuanto a la importancia que debería dársele a esta participación. Para algunos investigadores, el teatro constituye incluso el arte y el prototipo de la comunicación humana: "El teatro representa la comunicación humana, por lo tanto comunica acerca de la comunicación a través de la comunicación: por medio de qué podemos representar, por medio de qué (o con ayuda de qué) podemos comunicar" (OSOLSOBE, 1980).

I. ¿COMUNICACIÓN O NO?

A. La investigación teatral (teórica y práctica), que suele no distinguir entre comunicación y participación del público, hace de la comunicación entre sala y escena el objetivo esencial de la actividad teatral. Pero ¿es esto lo que los semiólogos y estudiosos de la información entenderían por comunicación? Si entendemos por comunicación un intercambio simétrico de información en que el oyente se hace receptor y utiliza el mismo código, entonces la representación teatral no es comunicación (MOUNIN. 1970). De hecho, salvo en el caso límite del *happening**, que busca precisamente eliminar la distinción espectador/actor, el espectador permanece siempre en sus posiciones; como armas de respuestas sólo posee, a lo sumo, el aplauso, el silbido o el tomate.

B. En cambio, si la comunicación se concibe como medio empleado para influir sobre otro y éste la reconoce como tal (PRIETO, 1966a, b), entonces la reciprocidad de réplicas no es necesaria para hablar de comunicación, y está claro que semejante definición se aplica al teatro: sabemos que estamos en el teatro y no podemos evitar que el espectáculo nos "conmueva". Se trata solamente de saber cómo se realiza la *recepción* *. Porque es preciso distinguir entre la *comunicación* (transmisión) banal de signos escénicos y la actualización del *efecto* * artístico e ideológico. O bien hay que definir esta comunicación como: l/"co-presencia física del emisor y del receptor" y 2/"convergencia de la producción y de la comunicación" (DE MARINIS, 1979: § 6.2).

II. MODALIDADES DE LA RESPUESTA

La semiología de la comunicación no ha llegado aún a establecer una teoría de la *recepción* * del

espectáculo, a pesar de su intención de | añadir al arte teatral un "arte del espectador" (BRECHT). Esto se debe, bastante a menudo, a que todavía se considera la representación como un *mensaje** que reagrupa signos emitidos intencionalmente por la escena para un receptor ubicado en una posición de criptoanalista, ya que el único esfuerzo que tiene que hacer es descodificar cada uno de los signos, sin trabajo de elección y de estructuración significante de las informaciones recibidas. Poco importa el lugar físico del espectador ante la representación (frontal, lateral, central, parcial, etc.). Lo determinante es su facultad de combinar una elección de signos escénicos en una estructura significante "rentable", esto es, que le permita comprender más ampliamente o más profundamente el espectáculo. El público debe poder *modalizar* (abstraer, teorizar) su propia situación social para compararla con los *modelos** ficticios que le propone la escena. Dicho de otro modo, le es necesario (como muestra BRECHT) tener en consideración dos *historicidades *:* la propia (sus *expectativas* * estéticas e ideológicas) y las de la obra (contexto estético y social, disposición del texto para esta o aquella interpretación). Se impone entonces un estudio de los mecanismos de percepción: los formalistas rusos, y luego BRECHT, han mostrado cómo el efecto de una percepción inhabitual, el reconocimiento del *procedimiento** estético y el efecto ideológico, son lo que provoca "la puesta en movimiento" del significante. La determinación de "horizontes de expectativa" (JAUSS, 1970) de la representación (y del texto) es una etapa indispensable para preveer los mecanismos de recepción del público *(recepción*)*.

En vez de una verdadera comunicación entre escena y sala, se instaura una interacción *hermenéutica** entre percepción ingenua y percepción del *efecto** teatral: sea éste *distanciación* * brechtiana, procedimiento formal o toma de conciencia de una ideología. El espectáculo es "el devenir, la producción de una nueva conciencia en el espectador, inconclusa, como toda conciencia, pero muda por esta misma inconclusión: esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica *in acta"* (ALTHUSSE 1965:151). En suma, y he aquí la lección de BRECHT, no habrá una verdadera comunicación de la escena hacia la sala hasta que el trabajo teatral no sea capaz de mostrarse como *efecto** artístico con miras a detectar un efecto ideológico.

III. COMUNICACIÓN INTERNA Y EXTERNA

Memos examinado la comunicación global de la *escena* y del espectador (comunicación *externa)*. La comunicación *interna* se ocupa de los procesos en la escena entre personajes e intérpretes. Otros procesos de comunicación intervienen también:

A. El actor y el espectador:

No hay una verdadera comunicación entre ellos: el actor intenta hacerse olvidar detrás de la máscara de su personaje, mientras que el espectador normalmente no se interesa por el actor X que interpreta al personaje Y, sino en el personaje Y directamente (al menos en el caso donde entra en juego la identificación y donde el intérprete no se distancia de su papel). La única comunicación posible sería durante una pausa en la representación o durante una apelación al público, no programada por la puesta en escena. Pero incluso en esta (rara) eventualidad, el espectador permanecería escéptico acerca de la sinceridad del actor como ciudadano que se dirige a otros ciudadanos: sabe demasiado bien que todo lo que sucede en la escena está marcado por el signo "ficción, mentira, otro mundo" (*semiotización**). ¿Podemos aún hablar de *comunicación* * cuando nos referimos al estímulo que proporcionamos al actor

con los aplausos y su influencia en la actuación? En todo caso, es evidente que la calidad del espectáculo y de la atención se hacen sentir. La dificultad estriba en formalizar esta influencia de la mirada, de la respiración y de la presencia-ausencia del público en el actor. Este experimenta muy fácilmente la atmósfera de la sala, incluso en el momento de mayor concentración e identificación con el personaje.

B. El personaje y el espectador:

Es la comunicación fundamental a través de la *identificación**. Nos basta el cuerpo del actor para llegar a la ilusión y a la proyección fantaseada en otro yo. No obstante, sabemos, si somos capaces de distinguir la *ficción** de la realidad, que 110 vemos a *Hamlet* sino al *actor* que representa a Hamlet; pero es a través de un acto de suspensión de nuestra desconfianza que llegamos a creer que tenemos a Hamlet ante nosotros. En este constante ir y venir entre el personaje y su intérprete, se encuentra el origen de nuestro placer teatral (*denegación *)*.

C. Personaje y personaje:

En el marco de la *ficción* puesta en escena, es evidente que los personajes se comunican entre sí (salvo en los casos modernos de escena simultánea que son, de hecho, escenas y temporalidades yuxtapuestas por convención).

D. Intérprete e intérprete:

Es difícil hablar de comunicación entre los actores en ei plano real, puesto que lo que podríamos descubrir como vínculo entre ellos se lo atribuiríamos inmediatamente a las réplicas ficticias entre los personajes: y si los actores logran comunicarse, es sólo en detrimento de la ficción: por ejemplo, nos podemos imaginar una lucha de influencia para ganar el favor del público, lucha que sería perceptible en el énfasis histriónico de su actuación y de sus técnicas para atraer la atención del público en detrimento de otros (ubicación en medio de la escena, polarización de todos en torno al monstruo-sagrado, un taconazo al término del parlamento, como era costumbre en el siglo XIX). A veces los actores también utilizan la ficción para comunicarse ciertas emociones que corresponden a las de los personajes, pero también a las suyas propias: pero aquí tropezamos con la mitología del tipo Hollywood y con la vida privada de los artistas... En todo caso, comparada con la comunicación externa, podemos concluir con OSOLBONE que "la comunicación entre los actores es recíproca, simétrica y simultánea, igual a la comunicación de los personajes que representan" (1980). Pero sería necesario añadir que esta comunicación "real" entre los actores es inmediatamente integrada y recuperada por la ficción y por la comunicación entre los personajes (*semiotización**).

E. Espectador y espectador:

Quizá sería necesario interrogar a la psicología y a la sociología para determinar las formas de interacción entre los espectadores. Como todo grupo, el público está sometido a variaciones, momentos de desinterés, emoción, histeria. Los estudios sociológicos de las reacciones de los espectadores no informan sobre los vínculos que se establecen entre el público de una función. Sin embargo, estos existen, como toda velada teatral nos lo muestra intuitivamente. Pero de qué depende esta unión o desunión, sigue siendo un misterio. Por más que BRECHT nos diga que su teatro divide y que la dramaturgia de *identificación* * lo funde en una masa amorfa y unida, con estas formulaciones permanecemos en el

ámbito de la metáfora sociológica.

IV. *FORMALIZACIÓN DE LOS PROCESOS DE RECEPCIÓN* *

A. Las investigaciones actuales sobre la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de *producción* (autor) hacia la instancia de *recepción* (lector, espectador, observador). Si formulamos la hipótesis de una comunicación de la representación hacia el espectador, es preciso preguntarse a quién se dirige el texto dramático, cómo interpela al público y cómo éste lo "trabaja".

La hipótesis fundamental es que: 1/ el texto y la escena son capaces de organizar, incluso de manipular la recepción correcta de la obra; 2/ que se puede detectar, en la obra presentada, un "receptor implícito" que adopta la forma, o bien de un modelo teórico impuesto al lector, o bien de un receptor ideal del conjunto de la obra, especie de "superespectador" omnisciente, o bien, en ciertas obras, de un personaje que sirve de vínculo entre nosotros y el autor.

B. Figuras del "receptor implícito"

1.- La puesta en escena es la primera y más importante decisión que orienta la interpretación del espectador en una dirección a menudo diáfana.

2.- El texto dramático plantea al lector cuestiones que éste no puede eludir: ¿cómo se presenta la acción? ¿qué *personajes* son los protagonistas? ¿Quién parece controlar la discusión? ¿Qué personaje aparece favorecido? Algunas de estas preguntas obtienen una respuesta inmediata con ja manipulación de la simpatía o de la antipatía; *otras son* difíciles de responder: ¿quién tiene razón sobre lo que es la vida en sociedad, Alcestes o Filinta? Muchas preguntas están incluso destinadas a suscitar respuestas contradictorias o absurdas (los casos de dilemas morales de la tragedia clásica).

3.- El juego de *perspectivas* * de los caracteres en conflicto también produce a menudo una resultante. Es al espectador a quien le cabe restablecer las proporciones de los discursos desiguales, subjetivos o mentirosos de los personajes. La determinación, llegado el caso, del *portavoz*,* del *coro** o del *raisonneur** fijan, por lo demás no siempre de una forma muy certera, la imagen de la percepción "correcta". Incluso el receptor ideal es presentado a veces entre los *dramatis personae** sin ser un verdadero portavoz del autor, sentimos que es a este tipo de persona a quien se dirige el mensaje de la obra: por ejemplo, en *El jardín de los cerezos* de CHEJOV, Trofimov y Anna, que simbolizan la nueva generación revolucionaria; o el pueblo en BUCHNER y BRECHT.

4.- Así, este "receptor implícito", esta imagen del espectador en la obra misma no son la excepción sino la regla general de la estructura dramática y escénica. Sin duda, esta imagen es más o menos clara según las dramaturgias: oculta e imprecisa en el drama naturalista, será evidenciada en el teatro didáctico o en una forma teatral que muestre abiertamente sus mecanismos. Es en BRECHT donde el mecanismo de recepción se exhibe más claramente, llegando a ser un fin en sí mismo y una parte integrante de la actividad teatral: el espectador toma conciencia de que toda esta ficción y estos discursos entrecruzados lo remiten a su propia situación, que a través de *una* historia él se ha comunicado con *su* historia.

—> *Semiología, relación escena-sala.*

MOUNIN, 1970 - MOLES, 1973 • STYAN, 1975 - CORTI, 1976- DE MARIMS, 1979.

Conciliación

Véase *conflicto*

Conclusión

Véase *solución final*

Confidente

1.- *Personaje** secundario que recibe las confidencias del protagonista, lo aconseja o lo guía. Presente sobre todo en la dramaturgia de los siglos XVI al XVIII, reemplaza al *coro*,* tiene un rol de narrador indirecto y contribuye a la *exposición* * y luego a la comprensión de la acción. A veces se encarga de realizar las tareas degradantes, indignas del *héroe* (ej.:* Enone, en *Fedra,* de RACINE). Rara vez se eleva al nivel de *alter ego* o compañero del personaje principal (como Horacio en *Hamlet*), pero lo complementa. No tenemos una imagen muy precisa y característica de él, puesto que está allí sólo para que otros se destaquen, y no es más que un eco sonoro que por lo general no tiene que asumir un conflicto o tomar una decisión. Al ser del mismo sexo que su amigo, frecuentemente lo guía en su proyecto amoroso. A través de las confidencias, curiosamente se forman parejas (Teramena e Hipólito, Filinta y Alcestes) sobre cuya identidad nos podemos interrogar. Una afinidad de carácter o, por el contrario, en el confidente , cómico, un gran contraste (Don Juan y Sganarelle) caracteriza sus relaciones.

2.- El confidente ha conservado del coro su visión moderada y ejemplar de las cosas. Representa a la opinión común, a la humanidad media, y suele poner en evidencia el comportamiento timorato o conformista del héroe. Es sobre todo en el drama o en la tragedia donde se impone su presencia como mediación entre el mito trágico del héroe y la cotidianeidad del espectador. En este sentido guía la *recepción** del espectador y diseña su imagen en la obra.

La influencia del confidente varía considerablemente en el curso de la evolución literaria y social. Su poder aumenta mientras que el poder del *héroe** disminuye (fin de lo *trágico*,* ironización de los grandes hombres, ascenso de una nueva clase). Por ejemplo, en BEAUMARCHAIS, los confidentes Fígaro y Susana cuestionan seriamente la supremacía y la gloria de sus amos. Con ellos pronto desaparecen tanto la forma trágica como la preeminencia aristocrática.

3.- Sus funciones dramáticas son tan variables como su verdadera relación con el personaje principal: alternativa o simultáneamente será *mensajero* que trae noticias, constituyendo el relato con acontecimientos trágicos o violentos, *ayo* del príncipe, *amigo* de antaño (Orestes y Pílades en *Andrómaca),* ayo y preceptor. Siempre presta oídos a los grandes de este mundo teatral: ‘'receptor pasivo" (según la definición de SCHLEGEL), pero también receptor irremplazable de un héroe en perdición, "psicoanalista" sin serlo, que sabe provocar la crisis y poner el dedo en la llaga. Sus formas más prosaicas serán: para las mujeres, la nodriza, la acompañante (CORNEILLE le consagra una obra del mismo nombre en 1637), la criada (MARIVAUX) o la dama de compañía para los encuentros

galantes; para los hombres, el ejecutor de tareas viles, o el *alter ego* falto de tacto (Dubois en *Falsas confidencias)*. Si bien su importancia es variable, ésta no se limita a un simple rol de reemplazante, de instrumento de "escucha" para los monólogos (éstos se mantienen en la dramaturgia clásica y el confidente no intenta sustituirlos). El confidente, tipo mismo del personaje "doble" (a la vez situado *en* la ficción y fuera de ella, como simple mecanismo textual), a veces llega a ser el sustituto del público (para quien regula la circulación correcta del sentido) y el doble del autor, siendo aquí promovido al rango de eslabón intermedio entre los protagonistas y los creadores.

Configuración

La *Configuración* (o *constelación*) de los *personajes** de una obra es la imagen esquemática de sus relaciones en la escena o en el sistema teórico *actancial**. Es el conjunto de la red el que une las diversas fuerzas del drama.

1.- Hablar de *configuración* indica una visión estructural de los personajes: cada figura no posee realidad o valor en sí misma, tiene valor sólo al ser integrada en un sistema de fuerzas de figuras, es decir, más por diferencia y relatividad que por su esencia individual.

2.- Hay cambio de configuración desde el momento en que entra o sale un personaje y cuando el modelo *actancial** resulta modificado por el cambio de *situación** y por el desarrollo de la acción.

3.- La configuración de los personajes es la imagen de las relaciones estadísticamente posibles y concretamente realizadas en la obra. Ciertas relaciones son pertinentes para el universo dramático; otras sólo son fortuitas y superfluas para la *caracterización** de *figuras**.

—> *Matemática del drama*

SOURIAU, 1950 - UBERSFELD, 1977a.

Conflicto

El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma *situación**.

En la teoría clásica del teatro *dramático*,* el teatro tiene como objeto presentar acciones humanas, seguir la evolución de una crisis, el surgimiento y resolución de conflictos: "La acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado; por el contrario, tiene lugar en un medio constituido por conflictos y colisiones, y es el blanco de las circunstancias, de pasiones y caracteres que la contrarrestan o se le oponen. Estos conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones que, en un momento dado, hacen que la calma sea necesaria" (HEGEL, 1965:322). El conflicto ha llegado a ser la característica específica del teatro. Sin embargo, sólo se justifica en una dramaturgia de acción *{forma cerrada*)*. Otras formas (por ejemplo, *épicas*)* u otros teatros (asiáticos) no se caracterizan por la presencia del conflicto y de la *acción* *.

Hay conflicto cuando a un sujeto (cualquiera que sea su naturaleza exacta) que persigue cierto objeto (amor, ideal), se le opone en su empresa otro sujeto (un personaje, un *obstáculo* * psicológico o moral).

Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o "filosófico". Su resultado será *cómico** y conciliatorio, o *trágico** cuando ninguna de las partes presentes puede ceder sin desacreditarse.

I. LUGAR DEL CONFLICTO

Por lo general, el conflicto está contenido y expuesto en el curso de la acción y constituye el clímax de ésta (el *Zieldrama* o drama construido en función de un objetivo o de un pronóstico: la catástrofe). Pero el conflicto pudo producirse antes del comienzo de la obra: la acción entonces es sólo la demostración *analítica* * del pasado (el mejor ejemplo es *Edipo).* Si el personaje espera hasta el fin mismo para conocer el secreto de su acción, el espectador conocerá con anticipación el resultado. La textualización del conflicto (su lugar en la fábula) da indicaciones acerca de la visión trágica de' los autores. Se sitúa a menudo en el mismo sitio en las diferentes obras de un mismo autor: por ejemplo, en HACINE, la transgresión a menudo tiene lugar antes del comienzo de la obra, mientras que en CORNEILLE constituye una parte central de ésta.

II. FORMAS EN CONFLICTO

La naturaleza de los diferentes tipos de conflicto es extremadamente variable. Una tipología, si fuera posible establecerla científicamente, proveería un modelo teórico de todas las situaciones dramáticas imaginables y precisaría, de este modo, el carácter dramático de la acción teatral. Se distinguirían los siguientes conflictos:

— Rivalidad de dos personajes por razones económicas, amorosas, políticas, etcétera.

— Conflicto entre dos concepciones del mundo, dos tipos de moral irreconciliables (ej.: Antígona V Creonte).

— Debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate tiene lugar dentro de una misma figura o entre dos "campos" que intentan imponerse al héroe *(dilema *).*

— Conflicto de intereses entre el individuo y la sociedad, motivaciones particulares y generales.

— Combate moral o metafísico del hombre, contra un principio o un deseo que lo sobrepasa (Dios, lo Absurdo, la superación de sí mismo, etc.).

III. FORMAS DEL CONFLICTO

En el drama clásico, el conflicto se vincula al *héroe*;* es su característica fundamental. Definido el héroe como conciencia de sí mismo y como constituido por su oposición a otro personaje o a un principio moral diferente, hay "unidad del héroe y de la colisión" (LUKACS, 1965:135). Pero no todos los conflictos se exteriorizan en la forma más visible del duelo oratorio *(stichomythias *)* o del debate oratorio con argumentos y contra-argumentos. A veces, el *monólogo** es adecuado para presentar un razonamiento fundado en la oposición y la confrontación de ideas. Muy a menudo la fábula —la estructura de los acontecimientos con peripecias y cambios— lleva el sello de la dialéctica conflictiva de los personajes y acciones. Cada episodio o motivo de la fábula sólo adquiere sentido en relación con otros motivos auc vienen a contradecirlo o a modificarlo: "caracteres y situaciones (...) se entrecruzan, se determinan reciprocamente, cada carácter y cada situación intenta afirmarse, situarse en primer plano en detrimento de los otros, hasta que toda agitación converge en una resolución final" (HEGEL, 1965:322).

Todos los medios escénicos están a disposición del director de teatro para concretar las fuerzas presentes: apariencia física de los comediantes, ubicación, *reparto** de los grupos y de los personajes en escena, juego de luces. La puesta en situación y la puesta en escena imponen necesariamente elecciones en la visualización de las relaciones humanas y la traducción "física" de los conflictos sociológicos o ideológicos *(gestus*)*.

IV. RAZONES PROFUNDAS DEL. CONFLICTO

Detrás de las motivaciones individuales de los personajes en conflicto, a menudo es posible discernir causas sociales, políticas o filosóficas: por ejemplo, el conflicto entre Rodrigo y Jimena, más allá de la oposición entre deber y amor, se prolonga en un desacuerdo sociopolítico entre las leyes de los dos padres: principios de una moral individualista arcaica que se opone a una visión política centralizada y monárquica (PAVIS, 1980a).

Todo conflicto dramático descansa, de este modo, según una teoría marxista o simplemente sociológica, en una contradicción entre dos grupos, dos clases o dos ideologías que se encuentran en conflicto en un momento histórico dado. En última instancia, el conflicto no depende sólo de la voluntad del dramaturgo, sino de las condiciones objetivas de la realidad social descrita. Esta es la razón por la cual los dramas históricos que ilustran los grandes trastornos históricos y describen a las partes confrontadas, consiguen visualizar mejor los conflictos dramáticos. Inversamente, una dramaturgia que expone los debates internos o universales del hombre tiene mucha más dificultad para mostrar dramáticamente los combates y conflictos (por ejemplo, la tragedia clásica francesa gana en refinamiento analítico lo que pierde en eficacia dramática). La elección de conflictos humanos excesivamente individuales o universales conduce a una desintegración de los elementos dramáticos en favor de un "anovelamiento" o *epilación** del teatro (LUKACS, 1965 - SZONDI, 1956 - HEGEL. 1965). En efecto, la forma épica *(narrativa+)* es mucho más apta para describir en detalle la acción y no centrar la fábula en la crisis sino en el proceso y el desarrollo.

V. LUGAR DE RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO

Son las razones profundas del conflicto las que autorizan o no la resolución de las contradicciones. En la dramaturgia clásica, el conflicto debe resolverse dentro de la obra: "la acción debe ser completada y acabada, es decir que en el acontecimiento final el espectador debe estar perfectamente instruido de los sentimientos de todos cuantos han intervenido en ella, de manera que salga con el espíritu en calma y no tenga duda de nada" (CORNEILLE. *Discurso sobre el poema dramático)*. Esta resolución del conflicto se acompaña, en la tragedia, de un sentimiento de *conciliación* * y *resolución* * en el espectador: a la vez, éste tiene conciencia del fin de la obra (todos los problemas se resuelven) y de la desconexión radical entre los conflictos imaginarios y sus propios problemas privados. El conflicto dramático es, pues, definitivamente resuelto gracias al "sentimiento de conciliación que la tragedia nos procura a través de la visión de la justicia eterna, que impregna con su poder absoluto la justificación de los fines y pasiones unilaterales, pues ella no podría admitir que el conflicto y la contradicción entre fuerzas morales, que, según su concepto, deben estar unidas, se perpetúen y se afirmen victoriosamente en la vida real" (HEGEL, 1965:380). Esta conciliación se realiza en todos los modos: subjetivo, cuando los

individuos renuncian ellos mismos a sus empresas en favor de una instancia moral superior; objetivo, cuando una fuerza política zanja el debate; artificial, cuando un *Deus ex machina** desenmaraña un debate inextricable, etcétera.

Una dramaturgia materialista dialéctica (como la de BRECHT) no separará los conflictos ficticios de las contradicciones sociales del público, sino que remitirá los primeros a los segundos: "Todo lo que tiene relación con el conflicto, con la colisión, con el combate, jamás puede ser tratado fuera de la dialéctica materialista" (BRECHT, 1967, vol. 16:927).

—> *Dramático y épico.*

Connotación

Las connotaciones del texto o de los sistemas escénicos son las significaciones secundarias, personales, que el espectador asocia al sentido primero de los *signos** (esto es, a su *denotación).* Como todo mensaje estético, la representación "libera" un número importante de estas asociaciones de ideas esenciales para la comprensión individual del espectáculo.

Constelación de personajes

Véase *configuración*

Construcción dramática

(Sinónimo: *estructura* dramática.)

Organización interna de la fábula y de la intriga consideradas bajo el aspecto de la presentación y resolución del *conflicto** (esencialmente en la dramaturgia clásica).

Una *construcción dramática rigurosa* muestra acontecimientos que suceden rápidamente y sin interrupción, de tal forma que la obra parece animada por un dinamismo interno que fascina al público "capturado" por la acción *((forma cerrada*).*

Contexto

1.- El *contexto* de una obra o escena es el conjunto de circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y facilitan o permiten la comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordenadas espacio-temporales, la naturaleza del sujeto del *discurso*,* la determinación de los *deicticos*;* por lo tanto, todo lo que contribuya a esclarecer el "mensaje" lingüístico y escénico.

2.- En un sentido más reducido y rigurosamente lingüístico, el contexto es el entorno inmediato de la palabra y de la frase, el antes y el después del término aislado. Por ejemplo, una escena, un parlamento,

no tienen sentido si no son emitidos en una situación y percibidos como transición entre dos situaciones o dos acciones. El *contexto*, pues, se aproxima a la noción de *situación** dramática.

3.- El conocimiento del *contexto* es indispensable para que el espectador comprenda el texto y la representación. El contexto es común al emisor y al receptor del mensaje *(código*)*. Toda puesta en escena presupone ciertos conocimientos: elementos de la psicología humana, sistema de valores de un medio o una época, especifidad histórica del mundo ficticio. Las *convenciones** teatrales e ideológicas pertenecen también al contexto de la obra. En el teatro, el hecho de ver a cada personaje individualizado y representado por un intérprete, multiplica —para el espectador— el número de contextos vinculados a cada uno de los personajes.

4.- La noción de contexto es tan problemática en el teatro como en lingüística. De hecho, sería preciso hacer el inventario y formalizar los rasgos contextúales para lograr descifrar el sentido de los mensajes de un texto. En suma, es delicado discernir en la representación lo que pertenece al ámbito de la situación dramática, a la ideología de la época representada, a la ideología del público, al *código** cultural propio de un grupo y a los elementos de la obra considerada en sí misma.

—> ***Intertextualidad, extra-escena y extra-texto.*** **VELTRUSKY, 1977:27-36.**

Contrapunto

1.- Término musical: combinación de melodías vocales o instrumentales superpuestas e independientes, cuyo resultado da la impresión de una estructura coherente de conjunto.

2.- Por analogía, la *estructura** dramática en contrapunto presenta una serie de hilos temáticos o de *intrigas** paralelas que se corresponden según un principio de contraste. Por ejemplo, en la comedia de MARIVAUX, la doble intriga de los criados y los amos, el paralelismo de situaciones —con las diferencias que se imponen— forman una estructura dramática en contrapunto *(intriga secundaria*)*.

El contrapunto puede ser, a su vez, temático o metafórico: dos o más series de imágenes se sitúan en líneas paralelas o convergentes, y sólo se comprenden cuando son relacionadas (véase, el tema trágico de las pistolas, de la muerte de *Hedda Gabler* o el aparente desorden del diálogo en CHEJOV), cuando los personajes y los temas se armonizan de un acto al otro y no de una frase a la otra, creando la impresión polifónica.

Un contrapunto rítmico o gestual se establece a menudo entre un individuo y un grupo (coro). El actor, por su *ritmo** de actuación y su *actitud** hacia el grupo, debe sugerir su sitio en el conjunto de la escena. A la agitación del grupo corresponde, a veces, la inmovilidad del personaje o, inversamente, el carácter busca su punto de apoyo en relación con el grupo, que ocupa y estructura la mayor parte del espacio escénico.

La utilización del contrapunto exige del dramaturgo y del espectador la facultad de componer "espacialmente" y de reagrupar, según el tema o lugar, elementos *a priori* sin relación, considerar la puesta en escena como una orquestación muy precisa de voces y de instrumentos diversos.

—> *Juego y contra-juego*, *composición paradójica.*

Convención

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación; "acuerdo" establecido entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención comprende todo aquello sobre lo cual la sala y la escena deben ponerse de acuerdo para asegurar la ficción teatral y el placer de la actuación dramática. Esta "recepción correcta" de la representación pediría más amplios desarrollos: no se trata de encontrar la única y correcta recepción, sino de establecer las condiciones indispensables para una *comunicación* * de los contenidos estéticos.

I. PUESTA EN JUEGO

Como la poesía o la novela, el teatro sólo se constituye a costa de cierto acuerdo entre emisor y receptor. Pero este acuerdo no debe ir demasiado lejos, de lo contrario el autor no sorprendería al espectador, no crearía una obra que se aparta del rumbo trazado y logra sorprenderlo.

La convención, como la *verosimilitud** o el *procedimiento**, es una noción difícilmente definible en detalle, tanto varían los géneros, los públicos, los tipos de puesta en escena en el curso de la historia. La convención siempre tiene como principio establecer y mantener la *comunicación* * teatral, encontrar un medio para implicar al espectador en el juego.

II. TIPOLOGIA

De ahí la fragilidad de una tipología: los parámetros de la representación teatral son demasiado numerosos como para que el inventario de convenciones pueda ser exhaustivo.

A. Convenciones de las realidades representadas:

El conocimiento correcto, así como la facultad de reconocimiento de los objetos del universo dramático, son primordiales: comprender la psicología de un personaje, distinguir su clase social, tener una noción de las reglas ideológicas del medio representado son también convenciones ideológicas elementales.

B. Convenciones de recepción *:

Comprenden todos los elementos materiales e intelectuales necesarios para una correcta "lectura"; por ejemplo: mostrar las cosas en el haz óptico del espectador, utilizar las leyes de la perspectiva (en la escena a la italiana), hablar de manera comprensible, en castellano aunque uno se llame Hamlet, etc., creer en la ficción, dejarse implicar por el espectáculo o, por el contrario, tomar conciencia de la producción de la ilusión.

C. Convenciones específicamente teatrales:

— la cuarta *pared**,

— los monólogos y los *apartes** comó manera de informar sobre el mundo interior de la persona representada.

— el empleo del coro,

— el lugar polimorfo.
— el tratamiento dramaturgia) del tiempo.
— la estructura prosódica.

D. Convenciones propias de un género o de una forma específica:
— la caracterización de los actores *(Commedia dell'Arle**),
— el sistema de colores (teatro chino).
— el decorado simultáneo (clasicismo francés),
— el *decorado verbal** (SHAKESPEARE. CALDERON).

III. CONVENCIONES CARACTERIZANTES Y CONVENCIONES OPERATORIAS

Si deseamos evitar el desorden taxonómico de la tipología precedente, debemos intentar oponer: (A) convenciones que sirven para *caracterizar,* para hacer verosímiles convenciones que no se declaran como tales, y (B) convenciones *operatorias* que se declaran de entrada comc instrumento artificial, durante algunos minutos, y luego son eliminadas. Esto nos obliga a buscar una forma de estructura de las convenciones de un tipo de espectáculo y a jerarquizar las diferentes convenciones:

A. El primer tipo *CONVENCIÓN CARACTERIZANTE,* sirve de procedimiento para *autentificar* el espectáculo y para facilitar la creación de un mundo armonioso en el cual podemos creer legítimamente (es el caso de todos los elementos del vestuario y de la conducta física, que revelan inmediatamente la identidad del personaje).

B. La *CONVENCIÓN OPERATORIA* es muy utilizada en la representación épica, que renuncia a la imitación: se trata de un acuerdo breve que a menudo se establece irónicamente: la silla significa comodidad; la cáscara de plátano, peligro: los ladrillos, los alimentos (cf *Ubu,* de P. BROOK, en Bouffes du Nord. 1977). Aquí, la convención gusta de manifestarse como *procedimiento** lúdico. En muchas puestas en escena modernas, esta falsa convención se transforma en un artificio de moda que el público espera, de tal forma que la convención operatoria se transforma en una convención caracterizante (de cierta vanguardia). De ahí que la puesta en escena y el teatro produzcan constantemente convenciones (operatorias) que "entran en las costumbres" hasta el punto de parecer características del teatro y existentes "desde siempre", y de que exista también una constante dialéctica entre operación y *caracterización**.

IV. CONVENCIONES Y CODIGOS TEATRALES

La crítica semiológica explica el funcionamiento del mensaje teatral por leyes estructurales y por un conjunto de *códigos** que funcionan en el texto y en el espectáculo. Por lo tanto, es tentador asimilar las convenciones a un tipo de código de la recepción (DE MARINIS, 1978-1976a: 124-134). Sin embargo, esto será del todo legítimo mientras no concibamos los códigos —como en semiología *de la comunicación*— como sistemas explicativos preestablecidos (como el Morse o las señales camineras). En efecto, en ese caso no todas las convenciones son códigos, puesto que están lejos de ser explícitas y controlables, en particular las convenciones ideológicas y estéticas, las cuales no forman sistemas

cerrados y previamente elucidados.

Las convenciones son más bien reglas "olvidadas", interiorizadas por los practicantes del teatro y descifrables según una interpretación en que actúa el espectador (*hermenéutica**). La idea de un código fijo será sustituida, para definir la convención, por una hipótesis hermenéutica o por un instrumento de funcionamiento/desciframiento.

V. DIALECTICA.DE LAS CONVENCIONES

Las convenciones son indispensables para el funcionamiento teatral, y toda forma de espectáculo necesita de ellas. Prueba de esta verdad son ciertas estéticas que juegan deliberadamente con su utilización excesiva *(tipos*)*. La complicidad con el público queda reforzada, y las formas tipo (la ópera, la pantomima, la farsa) parecen construcciones artificiales maravillosas donde todo tiene un sentido preciso. Pero el abuso de las convenciones corre el peligro de fatigar a un público que no espera nada más de la acción, de la caracterización y del mensaje particular de la obra. Por esto la, utilización de las convenciones exige un gran cuidado por parte de la gente ele teatro. La historia literaria está llena de estos cambios dialécticos: convenciones -> formación de una norma —> uniformidad —> violación de la norma por invención de convenciones opuestas —> formación de nuevas normas, etcétera.

BRADBOOK, 1969 - SWIONTEK, 1971 - BURNS, 1972,

Coro

(Del griego *khoros* y del latín *chorus.* grupo de bailarines y cantantes, fiesta religiosa.)

Término común a la música y al teatro. Desde el teatro griego, el coro es un grupo *homogéneo de* bailarines, cantantes y recitador que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados.

El coro, en su forma más general, se compone de fuerzas (*ociantes**) no individualizadas y a menudo abstractas, representando intereses morales o políticos superiores: ‘’los coros expresan ideas y sentimientos generales, algunas veces con una sustancialidad épica, otras con un ímpetu lírico (HEGEL. 1965:342-396). Su función y forma varían de tal manera a Jo largo de las épocas, que se Jiacen necesarias unas breves notas históricas.

La tragedia griega nace del coro de bailarines enmascarados y de cantantes: es decir, la importancia de este grupo de hombres poco a poco plasmaba personajes individuales, después que el jefe del coro (*exarchón)* había instaurado al primer actor, que gradualmente comenzaba a imitar una acción (tragedia de TESPIS). ESQUILO, y luego SOFOCLES, introdujeron un segundo actor, más tarde un tercero.

La *choréia* realiza una síntesis entre poesía, música y danza, y se encuentra en el origen mismo del espectáculo occidental. Pero, como señala R. BARTHES, "nuestro teatro, incluso lírico, no puede dar una idea de la *choréia,* puesto que la música predomina allí en detrimento del texto y del baile, relegados a los intermedios (ballets). Pues lo que define la *choréia* es la igualdad absoluta de lenguajes que la componen: todos son, si podemos decirlo así, "naturales", es decir, producto del mismo marco mental, formado por una educación que, bajo el nombre de "música", comprendía las letras y el canto (los coros

naturalmente se formaban de aficionados, y no había ninguna dificultad en reclutarlos)" (BARTHES. 1965:528).

El coro trágico distribuido en un rectánguJo comprende una docena de coristas, mientras que el coro de la comedia emplea hasta veinticuatro personas.

I. EVOLUCIÓN DEL CORO

El origen del teatro griego —y con éste el de la tradición teatral occidental— se confunde con las celebraciones rituales de un grupo en el cual los bailarines y cantantes forman a la vez el público y la ceremonia. La forma dramática más antigua seria la recitación del corista principal interrumpido por el coro. A partir del momento en que las respuestas al coro son dadas por uno, y luego por varios protagonistas, la forma dramática (diálogo) llega a ser la norma, y el coro llega a §er sólo una instancia comentadora (advertencias, consejos, súplicas).

En la comedia de ARISTOFANES, el coro se integra ampliamente en la acción, interviene en la *parábasis*. Luego tiende a desaparecer o a tener sólo un papel de intermedio lírico (igualmente en la comedia romana).

En la Edad Media toma *formas más* personales y didácticas y juega un papel de coordinador épico de los episodios presentados; se subdivide, dentro de la acción, en subcoros que participan de la fábula.

En el siglo XVI, particularmente en el drama humanista, el coro separa los actos y llega a ser un intermedio musical. SHAKESPEARE lo personaliza y lo encarna en un actor encargado del *prólogo** y del *epilogo**. El payaso y el bobo, que anuncian al confidente del teatro clásico francés, son su forma paródica. (El *gracioso** en el teatro español.)

El clasicismo francés renuncia, en gran medida, al coro prefiriendo el comentario intimista del *confidente** y del *soliloquio** (excepciones de importancia: *Ester* y *Athalia,* de RACINE). Su última utilización clásica se encuentra en GOETHE y en SCHILLER. Para este último, el coro debe favorecer la catarsis y "despsicologizar" el conflicto dramático elevándolo de su medio banal hacia una esfera altamente trágica de "la fuerza ciega de las pasiones", y "desdeñar la producción de la ilusión" (SCHILLER. 1968:249-252).

En el siglo XIX, realista y naturalista, el empleo del coro decae para no afectar la verosimilitud; o bien se encarna en personajes colectivos: el pueblo (BUCHNER, HUGO, MUSSET). Con la superación de la dramaturgia ilusionista, el coro surge nuevamente en la actualidad como medio de distanciación (BRECHT. ANOUILH y su *Antigona,)* como tentativa desesperada de encontrar una fuerza común a todos (T. S. ELIOTT, GIRAUDOUX, TOLLER) o en la comedia musical (función mistificante y unanimista del grupo sellada por la expresión artística: baile, canto, texto).

II. PODERES DEL CORO

A. Función estética desrealizante:

A pesar de su importancia fundadora en la tragedia griega, el coro deviene rápidamente un elemento artificial y exterior al debate dramático de los personajes. Pasa a ser una técnica épica y a menudo distanciadora, pues concreta ante el espectador otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla, un "espectador idealizado" (SCHLEGEL). Principalmente, este comentario épico equivale a

encarnar en la escena al público y su mirada. SCHILLER se refiere al coro en los mismos términos que BRECHT se referirá más tarde al narrador épico y a la distanciación: "Al separar las partes entre sí e intervenir en el seno , mismo de las pasiones con su punto de vista apaciguador, el coro nos devuelve nuestra libertad, que de otra forma desaparecería en el huracán de las pasiones" (*Sobre el empleo del coro en la Tragedia;* prefacio a *La novia de Mesina,* en: 1968, vol. 2:252).

B. Idealización y generalización:

Al elevarse sobre la acción "trivial" de los personajes, el coro sustituye al discurso "profundo" del autor; asegura el paso de lo particular a lo general. Su estilo lírico eleva el discurso realista de los personajes a un nivel insuperable y el poder de generalización y de descubrimiento del arte resulta multiplicado: "El coro abandona el círculo estrecho de la acción para extenderse sobre el pasado y el futuro, sobre los tiempos pasados y sobre los pueblos, sobre lo humano en general, para extraer las grandes lecciones de la vida y expresar las enseñanzas de la sabiduría" (SCHILLER, 1968:251).

C. Expresión de una comunidad:

Para que el espectador real se reconozca en el "espectador idealizado" que el coro constituye, es necesario que los valores transmitidos por éste sean los suyos y que pueda identificarse totalmente con ellos. Por eso el coro no tiene ninguna posibilidad de ser aceptado por el público si éste no forma una masa vinculada por un culto, una creencia o una ideología. Debe ser aceptado espontáneamente como un juego, es decir, como un universo autónomo con respecto a las reglas conocidas por todos, a las que no ponemos en duda desde el momento en que aceptamos someternos a ellas. El coro es —o debería ser— según SCHILLER, "un muro vivo en el que se envuelve la tragedia para aislarse del mundo real y preservar su terreno ideal y su libertad poética" (1968:249). Desde el momento en que la comunidad supera los límites de esta fortaleza o revela las contradicciones que la traspasan, el coro es criticado como irrealista o mistificador y está condenado a desaparecer. No todas las épocas tienen la facultad de "hacer figurar el carácter público de la vida" (LUKACS, 1965:149), por lo tanto el coro a veces cae en desuso, en particular en el momento en que el invidiuo sale de la masa (siglos XVII y XVIII) o toma conciencia de su fuerza social y de su posición de clase.

D. Fuerza de impugnación:

El carácter fundamentalmente ambiguo del coro, por una parte su fuerza catártica y cúltica, y por otra su poder distanciador, explica que se mantenga en momentos históricos en los cuales ya no creemos en los grandes individuos, pero sin conocer (¿aún?) al individuo libre de una sociedad sin contradicciones. Por ejemplo, en BRECHT o en DÜRRENMATT (véase *La visita de la anciana dama),* el coro interviene para denunciar lo que teóricamente se supone debería ser representado: un poder unificado, sin debates, presidiendo los destinos humanos.

En las formas "neo-arcaicas" de comunidad teatral, no juega este papel crítico: se viste con el ropaje del grupo unido y celebrando un culto. Este es el caso de los espectáculos de *happenings,* de los "performances" que apelan a la actividad física del público o de las comunidades teatrales (el *Living Theatre* es un ejemplo típico de utilización continua, aunque invisible, de un coro en el espacio escénico y social).

El coro —su función y por lo tanto sus aspiraciones históricas— depende estrechamente de las

condiciones socio-económicas de la sociedad, existan o no los medios para desarrollarse. Su papel estético (comentario *épico*, distanciación*)* es sólo una consecuencia de las condiciones sociales. Sin embargo, constituye —sin que exista contradicción alguna— un principio estructural indispensable en la obra dramática, principio que adquiere diversas facetas en momentos en que la sociedad pierde unidad o fuerza para alimentar su propio coro: *escena** de masas, *confidente*, narrador*, épico*, discurso** de la puesta en escena.

-> LUKACS, 1965.

Creación colectiva

1.- Método artístico:

Espectáculo * no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones. El trabajo *dramaiúrgico** sigue la evolución de las sesiones de trabajo y sólo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de "pruebas y errores". La desmultiplicación del trabajo llega hasta el punto de dejar a cada actor la responsabilidad de organizar los materiales para su personaje (*Teatro del Aquarium*) y de integrarse al conjunto sólo al fin del recorrido. Toda una investigación histórica, sociológica y gestual es necesaria para fijar la fábula (*Teatro del Sol* en *1789 y 1793).* A veces sucede que el comediante comienza por un enfoque puramente físico y experimental del personaje, construyendo su trozo de fábula en función del *gestus* * que necesita encontrar.

En cierto momento del trabajo del equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace imperativa: es entonces cuando el trabajo del *dramaturgista** y del director se torna obligatorio. Esta globalización y centralización no obliga necesariamente a elegir nominalmentc a una persona para que asuma las funciones de director, sino que obliga al equipo a reagrupar estilística y narrativamente sus bosquejos, a tentar una puesta en escena "colectiva" (si la expresión no es contradictoria).

Este método de trabajo es frecuente en la actualidad en el teatro experimental, pero exige, para ponerse a la altura de su objetivo, que los participantes sean muy competentes y polivalentes, sin mencionar los problemas de dinámica de grupo que son esenciales para la viabilidad de la empresa.

2.- Razones sociológicas de su aparición:

Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores de los años sesenta y setenta. Se vincula a un clima sociológico que estimula la creatividad del inviduo en el seno del grupo, para superar la llamada tiranía del autor, de su texto y del director escénico, quienes tendían a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas. Este movimiento se vincula a un re-descubrimiento del aspecto ritual y colectivo de la actividad teatral, a una fascinación de la gente de teatro por la improvisación, la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbales. Reacciona contra la división del trabajo, la especialización y la tecnolo-gización del teatro, fenómeno perceptible desde que los empresarios de teatro disponen de todos los medios modernos

de expresión escénica y apelan a "especialistas" más que a artistas polivalentes. Políticamente, esta promoción del grupo va a la par con la reivindicación de un arte creado por y para las masas, con una democracia directa y un modo autogestionario de producción. Esto llega hasta el intento, como en el *Living Theatre,* el *Performance Group,* el grupo de teatro *La Candelaria,* de fusionar el teatro con la vida: vivir no consiste ya en *hacer* teatro, sino en "encarnar" este teatro cotidianamente. La promoción del grupo dcsacraliza totalmente la noción de obra maestra ("terminar con las obras maestras", clamaba A. ARTAUD) y la conciencia centralizadora del sentido: si el arte está en todas partes, entonces cada uno puede practicarlo, y sólo el grupo puede dominar las diferentes facetas en el acto creador.

3.- Evidencias y dificultad de esta noción:

La creación colectiva sólo sistematiza y continúa una evidencia olvidada: el teatro, en su realización escénica, es siempre una actividad colectiva por excelencia, una puesta en relación de técnicas y lenguajes diferentes: "La fábula es interpretada, elaborada y presentada por el teatro en su totalidad, a través de sus actores, sus escenógrafos, sus maquilladores, sus sastres, sus músicos y coreógrafos. Todos éstos reúnen sus artes en beneficio de la empresa común, con lo cual en modo alguno pierden su independencia" (BRECHT, *Pequeño Organon,* § 70) BRECHT define allí el trabajo colectivo como reunión del saber. Pero también se lo puede concebir como puesta en discurso de sistemas significantes en la enunciación escénica: la puesta en escena ya no es la palabra de *un* autor (sea el escritor, el director o el actor), sino su huella más o menos visible y asumida por una palabra colectiva. De este modo se pasa de la noción sociológica de *creación colectiva* a la noción estética *e.* ideológica de *colectivo de creación, colectividad de sentido,* y de sujeto de la enunciación teatral. La crisis actual de la teoría de la creación colectiva no se explica solamente por un regreso al autor, al texto y a la institución después de la euforia colectiva de fines de los años sesenta. También se debe a la idea de que el sujeto artístico individual no es jamás unificado y autónomo, sino siempre disperso, tanto en la obra colectiva como en la de *un* artista. En este sentido, la ópera, género creado por una serie de "hiperespecialistas", aparece paradójicamente en la actualidad como la obra colectiva por excelencia, tanto desde el punto de vista de sus elementos constitutivos como del espectáculo total, que "moviliza a la vez un gran número de sentidos, de placeres sensuales, comprendida la posibilidad de que el público goce de alguna manera de sí mismo" (BARTHES, 1972:178).

Revuc d'Esthétique, 1977 - Conjunto, 1971, 10; 1972, 14; 1974, 19; 1975, 23; 1976, 30 - TEC-E. BUENAVENTURA, GRUPO LA CANDELARIA (Colombia).

Criada

La criada es la sirvienta o doncella del personaje principal femenino de la comedia. Las sirvientas (DORINE, TOINETTE, en MOLIERE) se arrogan el derecho de "poner en su cauce" a sus amos o de reaccionar vigorosamente contra sus proyectos insensatos. A menudo están muy allegadas a la familia burguesa. Las doncellas están más cerca del rol de dama de compañía de su ama que del de doméstica (MARTON en *Las falsas confidencias;* LISETTE en *El juego del amor y del azar).* Si raramente son conductoras de la acción, como los criados, las criadas contribuyen sin embargo a revelar la psicología

de sus armas y a modificar el desarrollo de la intriga.

En francés *soubrette,* del provenzal *soubreio,* afectado.

MORAUD, 1981.

Criado

El criado es un personaje muy frecuente en la comedia, desde la antigüedad hasta el siglo XIX. El criado, definido de inmediato por su estatuto social y por su dependencia de un amo, es la concreción viva de las relaciones humanas de una época específica, de la cual muy pronto llega a ser el barómetro y el mascarón de proa: socialmente es inferior a su amo, su rol dramatúrgico por lo general es de más importancia. Su función en la obra es por lo tanto doble: ayudante o consejero del amo, pero también amo absoluto de la intriga (SCAPIN, FIGARO).

Si bien es imposible hacer de él un retrato-robot, observaremos de todas formas que, cualesquiera que sean el teatro y la sociedad donde evoluciona, su función ideológica y dramática se mantiene capital, y constante. Por su asociación con el o los amos, permite al dramaturgo reconstruir una célula social característica del universo ficticio descrito en la obra: el criado rara vez se contenta con ser un ejecutante servil de los proyectos del amo. Es, alternativamente, un consejero (DUBOIS en *Las falsas confidencias),* un observador en primera línea de la intriga (FIGARO), un cómplice (SGANARELLE en el *Don Juan* de MOLIERE), a veces en el teatro del absurdo toma la forma paródica de un esclavo (LUCKY en *Esperando a Godot).* El criado es siempre el que confronta al personaje principal, el que lo fuerza a actuar, a expresarse, a revelar sus sentimientos (como en MARIVAUX), a ejecutar las tareas poco dignas de los aristócratas y burgueses. Más que un *alter ego,* es el cuerpo y el Ello del amo, su conciencia, su "no-dicho" y su "no-hecho". A veces, según la ideología de la obra, su diferencia es resaltada (su glotonería, su forma trivial y popular de expresarse, sus deseos en estado puro: por ejemplo el Arlequín de la *Commedia dell'Arte** y de MARIVAUX); otras, en cambio, el criado se aproxima mucho al amo, hasta cuestionar la supremacía de su empleador ("Además, hombres bastantes ordinarios, mientras que yo, ¡diantres!...", *Las bodas de Fígaro).*

El criado del teatro francés ("*valet*") se sitúa en una doble tradición: italiana, para un criado "bouffon", producto de la *Commedia dell'Arie* y especializado en los efectos de farsa (ejemplo: ARLEQUIN, TRIVELIN); francesa, para un criado de intriga, ingenioso y brillante, que conduce la acción a su gusto (ejemplo: SCAPIN, CRISPIN, LUBIN. DUBOIS). Personaje popular por excelencia, el criado contiene en él todas las contradicciones de la sociedad y de los géneros teatrales; alienación y liberación son las estepas de su itinerario.

—» *Gracioso.*

Crisis

(Del griego *crisis,* decisión.)

1.- Momento de la *fábula* * que anuncia y prepara el *nudo* * y el *conflicto**. (Corresponde a la epítasis de la tragedia griega). La crisis precede inmediatamente a los momentos de la *catástrofe** y del *desenlace* *.

2.* El dramaturgo clásico pretiere siempre mostrar el momento de mayor intensidad de la crisis psicológica o moral de los personajes; concentra la acción en algunas horas o jornadas de esta crisis y esboza las fases principales. En cambio, la dramaturgia *épica*,* o el naturalismo se niegan a privilegiar los momentos de crisis a expensas de la vida cotidiana sin brillo particular.

—> *Obstáculo, dramaturgia clásica, dramático y épico.*

Cuadro

Unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, ambiente o época. A cada cuadro le corresponde, por lo genera], un decorado particular.

I. ACTO/CUADRO

La estructuración en cuadros no se integra en el sistema *acto */escena *,* el cual funciona preferentemente en el plano de la *acción** y de la *entrada */salida* * de los personajes.

La alusión a la pintura implícita en el término *cuadro,* señala con precisión toda la diferencia con el acto: el cuadro es una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una "época"; es una unidad temática y no actancial. Mientras el acto es función de una *segmentación* * narratológica estricta y es sólo un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusión de formar un fresco, un cuerpo de ballet o un *cuadro viviente**.

II. SURGIMIENTO DE LA SEGMENTACION EN CUADROS

Es en el siglo XVIII cuando la estética del cuadro se constituye en relación con una visión pictórica de la escena dramática. El cuadro es "una disposición de personajes en escena, tan natural y verdadera que, reproducida fielmente por un pintor, me gustaría (...) El espectador está en el teatro como ante un lienzo donde diversos cuadros se sucederían como por encanto (...) La pantomima es un cuadro que existía en la imaginación del poeta en el momento de escribir, deseando que la escena lo mostrara a cada momento de la representación" (DIDEROT, 1975:110). Paralelamente a esta concepción épica de la acción teatral, diferentes dramaturgos subdividen sus textos en escenas autónomas centradas en torno a un tema o a una situación (LENZ, GOETHE en *Fausto,* I y II; en el siglo XIX, BÜCHNER, MUSSET o HUGO; en el siglo XX WEDEKIND, BRECHT, etc.).

III. DRAMATURGIA DEL CUADRO

La aparición del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama, el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo.

No se interesa en su lento desarrollo sino en las rupturas de la acción. Al intentar describir un medio que desatiende los hilos de la acción, del suspense y de resurgimientos de la acción, el cuadro le ofrece el marco necesario para una encuesta sociológica o para un cuadro de costumbres. En vez del movimiento dramático, escoge la fijación fotográfica de una escena. Esto concuerda con el dogma del *realismo*,* y se adapta a la nueva exigencia de fines del siglo XIX de la puesta en escena como arte autónomo: la composición del cuadro es, en efecto, una forma de organizar visual e integralmente la *escena**.

Sin embargo, la ideología subyacente a esta valorización del cuadro es bastante variable. En DIDEROT, el cuadro realizaba una síntesis de armoniosa movilidad, concentración dramática y acción: "Un cuadro bien elaborado es un todo centrado en un punto de vista, donde las partes concurren hacia un mismo propósito y forman, por su mutua correspondencia, un conjunto tan real como los miembros en un cuerpo animal" (art. *Composición,* de la *Enciclopedia)*. En cambio, para BRECHT el cuadro es un fragmento típico pero incompleto, sin la perspectiva crítica y reestructuradora del espectador: cada cuadro forma un todo, no se proyecta en el siguiente: termina brutalmente cuando amenaza con "cuajar" en una sustancia válida por sí misma y que no fuerza a compararla con lo que sigue. Un *gestus** específico lo acompaña obligatoriamente.

SZONDI. 1972b - VALDIN, 1973 - BARTHES, 1973b - KÁNDLER, 1976.

Cuadro viviente

Puesta en escena de uno o más actores inmóviles y fijos en una pose expresiva que sugiere una estatua o una pintura.

1.- Esta técnica ya existía en la Edad Media y en el Renacimiento, pero la moda y la "teorización" se remontan particularmente al siglo XVIII (C. BERTINAZZI fue al parecer uno de los inventores de esta práctica escénica: compuso un cuadro reconstituyendo el cuadro de GREUZE. *l'Accordée du Village)*. Esta técnica se transforma en un género, y DIDEROT, en *Sobre la poesía dramática,* se declara defensor de esta *pre-puesta en escena*:* "Es preciso reunir las figuras, aproximarlas o dispersarlas, aislarlas o reagruparlas, y obtener una sucesión de cuadros, todos compuestos por una forma grandiosa y verdadera" (1975:110).

2.- El cuadro viviente inaugura una dramaturgia que describe un medio, captando la vida en su realidad cotidiana y presentando un conjunto de imágenes patéticas del hombre valiéndose de cuadros de costumbres. La inmovilidad, como en GREUZE, supuestamente debe contener en germen el movimiento y la expresión de interioridad *(ges-tus**). El cuadro viviente se presta más para la evocación de *situaciones** y de condiciones que para la de acciones y caracteres. Algunas obras hacen un uso sistemático (DIDEROT y también GOGOL, cuya obra *El inspector,* de 1836, termina con la imagen catastrófica y fija de los personajes que esperan al inspector de finanzas). Pero es sobre todo en la elaboración de la puesta en escena donde hoy en día se reutiliza esta técnica de lo instantáneo. Algunas puestas en escena del *teatro de lo cotidiano** (LASSALLE, WENZEL, DEUTCH, KRÓTZ) terminan cada secuencia inmovilizando a los comediantes en una actitud estática, sugiriendo de este modo la influencia del medio y el modo de enfoque de esta dramaturgia: a través de pequeñas pinceladas escénicas apenas perceptibles por su fugacidad.

Cuarta pared

En el teatro *ilusionista**, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada, y por ser convocado a observar como "voyeur" a los personajes en la escena. Estos actúan sin tener en cuenta la sala, como si estuvieran protegidos por una cuarta pared.

—> *Epico y dramático, naturalismo, realismo.*
ANTOINE, 1903 - ZOLA, 1968.

Cuerpo

I. ¿ORGANISMO O MARIONETA?

El cuerpo del comediante se sitúa, en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, es decir entre el cuerpo natural, vivo, y un cuerpo-marioneta completamente suspendido de los hilos y manipulado por su sujeto o protector espiritual: el llamado director. Históricamente estos dos extremos culminan respectivamente en el naturalismo y el simbolismo. El cuerpo naturalista se da como fragmento natural, extraído del medio; el cuerpo simbólico rechaza la encarnación imitativa; es eliminado totalmente de la escena o bien reemplazado, según la sugerencia de CRAIG (1911), por una supermarioneta. ("El cuerpo del hombre es, por su naturaleza misma, inadecuado para servir de instrumento a un Arte.")

II. ¿RELEVO O MATERIAL?

De la misma forma, la utilización teatral del cuerpo varía entre los dos casos límites siguientes:

A. El cuerpo es sólo un *relevo* y un apoyo de la creación teatral, la cual se sitúa en otra parte: en el texto, en la ficción representada. El cuerpo está totalmente sujeto a un sentido psicológico, intelecutal o moral; desaparece ante la verdad dramática, asumiendo sólo un papel de mediador en la ceremonia teatral. La gestualidad de este cuerpo es típicamente ilustrativa y redundante de la palabra.

B. El cuerpo, es un *material,* sólo sé remite a sí mismo, no es la expresión de una idea o de una psicología. El dualismo de la idea y la expresión se sustituye por el monismo de la producción corporal: "El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe cumplir este movimiento con su organismo" (GROTOWSKI, 1971:91). Los gestos son creativos y originales.

III. EL LENGUAJE CORPORAL

La tendencia del *cuerpo-material* predomina en la actualidad en la práctica general de la puesta en escena, al menos en el teatro experimental. Es por eso que los directores de teatro, de la vanguardia en

adelante, han intentado con frecuencia definir un lenguaje corporal del actor. El "lenguaje físico y concreto" de la escena, del cual nos habla ARTAUD, es sólo una metáfora entre muchas otras. Todas tienen en común una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje, pero que encuentren una dimensión figurativa. El tipo del signo icónico, a mitad de camino entre el objeto y su simbolización, llega a ser el arquetipo de este lenguaje corporal: jeroglífico en ARTAUD y MEYERHOLD, ideograma en GROTOWSKI, etcétera.

IV . JERARQUIZACION DEL CUERPO

El cuerpo no significa como bloque, está siempre "dividido" y jerarquizado estrictamente, y cada estructuración corresponde a un estilo de actuación o a una estética. Por ejemplo, la tragedia elimina el movimiento de los miembros y del tronco, mientras que el drama psicológico utiliza sólo el rostro y las manos. Las formas populares enfatizan la gestualidad de todo el cuerpo. El mimo, al manifestarse como la contrapartida del psicologismo, neutraliza el rostro y, en menor medida, las manos, para concentrarse en las actitudes y el tronco (DECROUX, 1963). A estas jerarquizaciones según el género, se superpone una dependencia general del cuerpo al *gestus* * social y a las determinaciones culturales. Una de las ambiciones de la *expresión* * corporal consiste precisamente en provocar una toma de conciencia de los condicionamientos posicionales y de la alienación gestual *(gesto*)*.

V. LA IMAGEN DEL CUERPO

Según los psicólogos, la imagen del cuerpo adquiere forma en el estadio del espejo; comprende la representación mental que se hace el individuo de su cuerpo biológico, Iibidinal y fantasmal, y de su imagen social. Toda utilización escénica del cuerpo del actor implica una toma de conciencia progresiva de la imagen corporal. Al dominar la representación imaginativa de esos gestos, el actor es capaz de utilizarla para describir la situación y la acción escénica de su personaje y anticiparse de este modo, en el movimiento escénico, a la lectura que hará de aquéllas el público. La imagen corporal repercute, a su vez, en la práctica y en el estilo de la representación.

CRAIG, 1911, 1964 - DECROUX, 1963 - LAGRAVE, 1973 - BERNARD, 1976 - CHABERT, 1976

D

Declamación

(Del latín *declamatio,* ejercicio de la palabra.)

1.- Arte de la *dicción* * expresiva de un texto recitado por el actor; o, peyorativamente, forma muy teatral y cantada de pronunciar un texto en verso. MARMONTEL (1787) señala su vínculo con la música y la danza: "La declamación natural dio nacimiento a la música, la música a la poesía; la música y la poesía, a su vez, hicieron de la declamación un arte..: Para dar a la música más expresión y verdad, hemos querido articular los sonidos empleados en la melodía; ha exigido, pues, palabras adaptadas a los mismos núfheros: de aquí el arte del verso. Los números dados por la música y observados por la poesía invitaban a la voz a subrayarlos: de aquí el arte *rítmico**. El gesto ha seguido naturalmente a la expresión y al movimiento de la voz: de aquí el arte *hipócrita* o la acción teatral, que los griegos llamaban *Orchesis,* los latinos *Saltatio,* y que nosotros hemos confundido con la danza" (1787, art. *Declamación).* Si la filiación entre declamación, música, *ritmo** y danza es sospechosa, al menos el vínculo entre estos elementos del movimiento vocal y corporal es admirablemente percibido por MARMONTEL. Actualmente es objeto de las investigaciones más avanzadas (*gestualidad**, *gestus**, BERNARD, 1976).

2.- Sin embargo, la declamación se considera, y esto desde fines del siglo XVII, como una forma enfática y más ampulosa de expresar el texto, mientras que en la época clásica era la forma "natural" de actuación. El actor TALMA señala el envejecimiento de este término y la forma de interpretar que representa: "Aquí puede ser oportuno destacar la inadecuación de la palabra *declamación,* de la cual nos servimos para expresar el arte del actor. Este término, que parece designar algo distinto de una forma natural, que conlleva la idea de cierta enunciación convencional y cuyo empleo se remonta probablemente a la época en que la tragedia era en efecto cantada, ha dado a menudo una falsa dirección a los estudios de los actores jóvenes. De hecho, declamar es hablar con énfasis; por ello el arte de la declamación es hablar como no se habla (...) Me sería embarazoso sustituirla por una expresión más conveniente. *Hacer tragedia* ("jouer la tragédie" en el original francés) da más bien la idea de una diversión que de un arte; *decir tragedia* ("diré la tragédie") me parece una locución fría y que sólo expresa la elocución sin la acción". *(Memorias,* citadas en: POUGIN, 1885, art. *declamación).*

TALMA se da cuenta de la naturaleza mixta del teatro *hablado:* palabra en acción, pero desviada del

discurso y la acción habituales. Toda investigación de la expresión es sin duda investigación de un compromiso entre *dicción* * natural y artificial, entre gestualidad mimética y coreográfica, entre efecto de realidad y artificialidad.

3.- Muy pronto el término adquiere un sentido peyorativo, es un "discurso preñado de afectación" (RACINE, en su *Primer prefacio a "Británico")* que se opone a algo supuestamente natural. Cada escuela se proclama natural y tiende a encontrar la actuación del grupo rival demasiado "declamatorio". De este modo, RACCOBONI, en sus *Pensamientos sobre la declamación* (1732) se mofa de "la expresión exagerada de la declamación trágica" (36).

El problema de la declamación no debe ser, como sucede en la actualidad, abandonado como un artefacto antiguo. Si la práctica teatral actual no reflexiona ya sobre la *teoría* de una declamación adecuada, ello se debe, salvo por algunos directores de teatro (entre otros P. BROOK, A. VITEZ), a que la declamación se considera, una vez más, como una enfermedad vergonzosa, a lo sumo útil para *representar* tragedias clásicas.

Ahora bien, la declamación es uno de los modos de la *dicción**, la cual es uno de los modos del *ritmo**, y actualmente es la encrucijada de estudios acerca del gesto, la voz, la retórica (cf. *Critica del ritmo,* de Henri MESCHONNIC). Desde este punto de vista, supera el debate sobre lo natural o lo artificial y se sitúa en el centro de una reflexión sobre la oralidad del teatro y sobre el lugar corporal y psíquico de la voz en el teatro. La declamación, como el ritmo de la puesta en escena, continúa siendo un sistema de convenciones cuyo defensor, en oposición a STANISLAVSKI, será MEYERIIOLD: "Toda la esencia del ritmo escénico es la antípoda del de la realidad, del de la vida cotidiana" (*Escritos sobre teatro,* I, 129).

VITEZ es el director que en la actualidad intenta recuperar la artificialidad de una declamación teatral, distanciar el verso de la banalidad del lenguaje cotidiano, dar verbal y gestualmente sentido a un ritmo y a una retórica (hacer oír las doce sílabas del alejandrino, las diéresis, la alternancia de rimas masculinas y femeninas, la extensión desigual de los pies). Paradójicamente, este mecanismo, al ser puesto en marcha, puede permitirse el lujo de presentar ciertos versos como naturales (por ejemplo, "No, no la miremos, respetemos su dolor" *Berenice,* II), y de sorprender al oyente cuyo oído acaba de ser recuperada para la declamación. Esta alternancia entre lo natural y la música le permite luchar contra una banalización de la recitación, la cual hasta la propia Comedia-Francesa sacrifica. Toda una reflexión sobre el *procedimiento* * literario, la convención teatral, el valor coercitivo del discurso pasa de este modo por un redescubrimiento de la declamación.

—> *Elocución, discurso, prosodia.*

TALMA. 1825.

Decorado

Aquello que en escena figura el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos.

I. DECORADO O ESCENOGRAFÍA

El origen mismo del término (pintura, ornamentación, embellecimiento) indica suficientemente la concepción mimética y pictórica .de la infraestructura decorativa. En la conciencia ingenua, el decorado es un telón de fondo, por lo general en perspectiva e ilusionista, que inserta al lugar escénico en un *medio** dado. Ahora bien, esto es sólo una estética particular del *naturalismo'* del siglo XIX, y una opción artística muy limitada. De aquí las tentativas de los críticos por superar este término y sustituirlo por *escenografía**, plástica, *dispositivo** escénico, etc. En efecto, "todo sucede como si el arte del decorado no hubiera evolucionado desde el siglo XIX. Se le continúa aplicando el mismo vocabulario descriptivo, juzgándolo en relación con conceptos estéticos precisos que no tienen en cuenta ni su objetivo ni su función (...) El decorado, tal como lo concebimos actualmente, debe ser útil, eficaz, funcional. Es un instrumento antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento" (BABLET, 1960:123).

II. DECORADO COMO ILUSTRACION

E) haber mantenido el nombre y la práctica del decorado no es de ninguna manera inocente. La puesta en escena ha limitado desde hace mucho tiempo su campo de acción a una visualizaejón e ilustración del texto, pensanuo ingenuamente que le correspondía hacer evidente y redundante lo que el texto sugería. ZOLA sugiere, sintomáticamente, que la decoración es sólo una "descripción continua que puede ser mucho más exacta y capturádora que la descripción realizada en la novela" (1968).

No es sorprendente que la escena, o bien se le somete totalmente, o cuando se pone a experimentar, como en COPEAU, se mofa limpiamente del decorado, por reacción contra la ilustración realista: "Simbolista o realista, sintético o anecdótico, el decorado es siempre un decorado: una ilustración. Esta ilustración no afecta directamente a la acción dramática, que ella sola determina la forma arquitectural de la escena (...)" (Citado en: JEAN, 1976:126).

III. DESARROLLO ACTUAL DEL DECORADO

Una sana reacción se hace sentir desde comienzos de siglo —y ae manera consciente y sistemática desde hace unos quince o veinte años— en el campo de la plástica escénica. El decorado no solamente se ha liberado de su función mimética, sino que asume el espectáculo entero y se erige en su motor interno. Ocupa la totalidad del espacio, tanto por su tridimensionalidad como por los vacíos significativos que sabe crear en el espacio escénico. Se vuelve maleable (importancia de la *iluminación*),* expandible y coextensivo a la representación del actor y a la recepción del público. Todas las técnicas de representación expansiva, simultánea, en contrapunto, no son sino la aplicación de nuevos principios escenográficos: elección de una forma o material de base, búsqueda de una tonalidad rítmica o de un principio estructurante, interpenetración visual de los materiales humanos y plásticos *(objeto*)*.

IV. EL NO-DECORADO COMO DECORADO

La estética del teatro pobre y el deseo de abstracción conducen a veces al director a eliminar totalmente el decorado, en la medida en que esto es posible, puesto que la escena, incluso vacía, parece siempre "dispuesta" y "estéticamente desvestida". De este modo, todo significa por ausencia: ausencia

del trono para el rey, de figuración para el espacio, de lugar preciso para el mito. El decorado es sólo perceptible en el "*decorado verbal*"* o en la gestualidad de los actores, su forma de mimar o simplemente de indicar el elemento decorativo invisible. En la actualidad, en vez de *decorado,* se prefiere hablar de *dispositivo** u *objeto escénico*,* que tienen la ventaja de no limitar el decorado a una camisa de fuerza que aprisiona la representación, sino hacer de la escena el lugar de una práctica y de una retórica, gracias al director.

BABLET, 1960, 1965, 1968, 1975 - RDSSEL, 1976.

Decorado construido

"Decorado en el cual los planos esenciales de arquitectura se realizan en el espacio teniendo en cuenta las deformaciones exigidas por la óptica teatral" (SONREL, 1943).

—> *Escenografía.*

Decorado sonoro

Forma de sugerir el marco de la obra a través del sonido. El *sistema de efectos de sonido* * está en la *escena* * O en la *extra-escena *,* realista o simbólicamente. El decorado sonoro, técnica de la obra radiofónica, con frecuencia sustituye en la actualidad al decorado realista (particularmente en el *teatro de lo cotidiano*).*

Decorado verbal

Decorado descrito o sugerido no por medios visuales, sino por el comentario de un personaje (véase, Segismundo en *La vida es sueño,* de Calderón: "¿Yo en palacios suntuosos? ¿Yo entre telas y brocados?" I, 3). La técnica del decorado verbal es sólo posible en virtud de una *convención* * aceptada por el espectador: éste tiene que imaginarse el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar desde el momento en que es anunciada. En CALDERON se pasa sin dificultad de un lugar interior a otro interior, de la cárcel al palacio. Las escenas se encadenan sin que sea necesario ofrecer otra cosa que una simple indicación espacial, e incluso sólo un intercambio de palabras que evoque un lugar diferente.

El teatro moderno, que en gran parte ha renunciado al decorado realista, utiliza a menudo el decorado hablado, pero de una forma épica, es decir, sin molestarse en motivar la descripción a través de la situación del personaje.

HONZL, 1940, 1971 - STYAN, 1967 - D'AMICO, 1974 - ELAM, 1977.

Decorados simultáneos

Decorados que visibles a lo largo de toda la representación y distribuidos en el espacio teatral. Los actores representan simultánea o alternativamente, llevando a veces al público de un lugar a otro. En la Edad Media, cada escena llevaba el nombre de *morada,* marco de una acción separada. Este tipo de escena se encuentra en boga actualmente, puesto que responde a la necesidad de fragmentación del *espacio** y a la multiplicación de temporalidades y de *perspectivas** (véase, los decorados de *1789,* de *La Edad de Oro.* en la Cartoucherie. *Fausto I y II* puesto en escena por C. PEYMANN en Stuttgart. 1977).

Decoro

1.- Término de la dramaturgia clásica. Acatamiento de las convenciones literarias, artísticas y morales de una época o de un público. El decoro es una de las reglas del clasicismo; proviene de ARISTOTELES, quien distingue las formalidades morales: las costumbres del héroe debe ser aceptables, las acciones morales, los hechos históricos deben ser verosímiles, la realidad no debe ser mostrada en sus aspectos vulgares o cotidianos. La sexualidad, la representación de la violencia y de la muerte son igualmente reprimidas.

J. SCHERER distingue el decoro de la *verosimilitud*:* "La verosimilitud es una exigencia intelectual; requiere cierta coherencia entre los elementos de la obra teatral; proscribe lo absurdo y lo arbitrario, o al menos lo que el público considera como tal. El decoro es una exigencia moral; requiere que la obra teatral no ofenda los gustos, las ideas morales o, si se quiere, los prejuicios del público" (1950:383).

2.- La noción de decoro (tal como fue elaborada entre 1630 y 1640 por eruditos como CHAPELAIN o La MESNARDIERE), entra a menudo en conflicto con la noción de verosimilitud (o de *conveniencia,* término de MARMONTEL, artículo *Decoro):* la verdad histórica es a menudo chocante y el dramaturgo debe suavizarla para respetar los decoros. De este modo, las conveniencias son "relativas a los personajes", mientras que los decoros son "muy en particular relativos a los espectadores": mientras que las conveniencias "observan los usos, las costumbres del tiempo y lugar de la acción, los autores observan la opinión y las costumbres del país y del siglo donde la acción se presenta" (MARMONTEL, *Elementos de literatura).*

La noción de decoro tiene, pues, muchas dificultades en escoger su campo de legislación: el de la obra y el personaje, o el del receptor a quien se dirige la representación.

3.- De una forma general, es decoroso o conveniente lo que se adapta al gusto del público y a su imagen de la realidad. De este modo CORNEILLE justifica la posibilidad de un matrimonio entre Jimena y el Cid, matrimonio que podía "ofender" a los espectadores: "Para no contradecir la historia, pensé que no podía dejar de lanzar alguna idea, pero con la incertidumbre de su efecto; y solamente de esta forma podía conciliar el decoro del teatro con la verdad del hecho real" *(Examen del Cid).*

La regla del decoro es así un *código** no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a toda época y se distingue difícilmente de la *ideología.* Cada escuela o sociedad, incluso cuando rehace las reglas de la época precedente, decreta también normas de comportamiento. El decoro es, por lo tanto, la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas. El decoro se ve naturalmente afectado por la "subversión de valores"

(NIETZSCHE). Por ejemplo, en 1979 en París o en Nueva York, el "decoro" impondrá a muchos directores el mostrar a una actriz desvistiéndose en algún momento de la obra, ya se esté representando a MARIVAUX, a BRECHT o a R. FOREMAN.

Deíxis

Palabra griega para denominar la acción de mostrar, indicar. La deíxis, como término lingüístico, es una expresión cuyo referente sólo puede ser determinado en relación con la *situación** de enunciación: lugar y momento, locutor y oyente sólo tienen existencia en relación con el mensaje transmitido. Entre los deícticos tenemos los pronombres personales (yo y tú), los verbos en presente, los adverbios de tiempo) lugar, los nombres propios, así como todos los medios mímicos, gestuales o prosódicos para indicar las coordenadas espacio-temporales de la situación de enunciación (BENVENISTE, 1966:225-285).

1.- La deíxis juega un papel fundamental en el teatro, hasta el punto de constituir una de sus características específicas. En efecto, todo lo que ocurre en la escena está íntimamente vinculado a su *ostensión* * y sólo adquiere su sentido por estar mostrado y dado para ser visto. Es la situación exterior al texto lingüístico la que lo ilumina bajo el aspecto deseado por el director de teatro. Cada locutor (personaje o cualquier otra instancia de discurso verbal o icónico) organiza a partir de sí mismo su espacio y su tiempo, entra en relativa comunicación con los otros, remite todo su discurso (sus ideas acerca del mundo, su ideología) a sí mismo y a sus interlocutores directos: es por naturaleza y por necesidad *egocéntrico*. Esta actividad de (de)-mostración es considerada, desde ARISTOTELES, como fundamental para el acto teatral: se muestra (se imita) a personajes en el proceso de *comunicar**. Exhibimos la "palabra en la escena".

2.- Los deícticos (es decir, las formas concretas de la deixis) son innumerables en el teatro: primeramente se trata de la *presencia** concreta del actor, el hecho de que esté *aureolado* por esta presencia física ante el público impide que se anule para ser únicamente representación codificada de una forma inequívoca y definitiva. En seguida, su *gestualidad** nos recuerda sin cesar, a través de la *mímica*,* la mirada, la *actitud*,* que ha permanecido siempre en *situación**. En suma, la escena en su totalidad existe sólo como espacio siempre vivido como presente y sometido al acto perceptivo del público. Lo que ocurre allí (lo que se "ejecuta*') existe sólo por la simple acción de la enunciación. Por una *convención** implícita, el discurso del personaje significa y representa (muestra/aproxima) lo que dice. Al igual que un performativo (ej.: "lo juro"), el discurso es "acción hablada" (PIRANDELLO).

3.- La escena juega el papel de un locutor que se dirige a un público y que determina su sentido según las leyes del intercambio verbal. Una vez que el lugar y el tiempo son claramente definidos al espectador, el marco de la representación queda trazado, y todas las convenciones y sustituciones en la representación del universo dramático son entonces posibles.

La deixis es igualmente la instancia que pone en relación los diversos elementos de la escena, que apunta (indica, muestra) en dirección al mensaje estético que se recibirá *(índice*)*.

El actor es uno de los elementos deícticos por excelencia del espectáculo. Todo el *espacio** y el *tiempo** se organizan a partir de él, como una especie de aureola que no lo abandona nunca. De este modo se explica que el teatro no necesite ninguna figuración escénica desde que el enunciador, a través de la palabra o el gesto, *indica* dónde está hablando. El teatro puede utilizar todos los medios épicos

(relatos, comentarios) que desee; permanece siempre vinculado a su expresión deíctica, y esta expresión da a la escena su coloración emocional. Por lo tanto, en vez de resumir el texto dramático en una fábula o en una imitación de la realidad, es preferible ver en él una espacialización de diferentes palabras, "un proceso dinámico de intersección de la instancia del discurso" (SERPIERI, 1977). De ningún modo es necesario un narrador para describir la situación deíctica, puesto que está dada para ser vista (*ostensión* *) y la escena "vive" en un presente permanente. Así, algunas tentativas han sido legítimas realizadas para segmentar el texto dramático en función de las direcciones de la palabra, de los vínculos que se tejen entre los personajes y de la orientación general del diálogo hacia una culminación, un tiempo muerto o cíclico.

4.- El reconocimiento de los deícticos en el texto es, sin embargo, insuficiente para dar cuenta de la representación, que utiliza, de hecho, muchos otros deícticos. Intervienen, además:

A. La escenografía:

Esta orienta, en función del público, el conjunto de signos emitidos por la escena. El mejor elenco de nada sirve si actúa en un lugar contrario a lo que exige la situación dramática de la obra.

B. La gestualidad y la mímica:

El texto no es simplemente *dicho;* por ejemplo, se escupe a la cara del otro, se dice "en el aire", o se pone en circulación. La mímica lo modula, lo *modaliza* * y lo canaliza en la dirección deseada.

C. El paso del plano real al plano figurado o fantasmático:

El discurso pasa sin cesar de una situación concreta vinculada a la escena, a un plano imaginario donde las orientaciones deícticas son totalmente fantasmáticas y movedizas. Aquí es preciso discriminar entre deícticos concretos y deícticos figurados, y preguntarse sobre la traslación de uno hacia el otro.

D. La puesta en escena:

Esta reagrupa y relativiza, en una metadeíxis, todos los movimientos de la escena; forma lo que BRECHT denomina el *gestus** de *transmisión* del espectáculo al espectador.

—> *Presencia, segmentación*, *semiología.*

HONZL, 1940 - VELTRUSKY, 1977 - SERPIFRI, 1977 (et, al.), 1978.

Denegación

Término del psicoanálisis que designa el proceso que trae a la conciencia elementos reprimidos y que son al mismo tiempo negados (ej.: "No creas que te guardo rencor").

La situación del espectador que experimenta la *ilusión** teatral constituye un caso de denegación, pues a la vez tiene el sentimiento de que lo que percibe *no existe* realmente. Esta denegación constituye a la escena como lugar donde se manifiesta una ilusión (y, consecuentemente, una *identificación**); pero, al mismo tiempo, cuestiona el engaño y lo imaginario, y se niega a reconocer en el personaje un ser ficticio y parecido al espectador. La denegación de la identificación permite al espectador liberarse de los elementos dolorosos de una representación, al remitir esos elementos a un yo infantil anterior y reprimido mucho tiempo atrás. Como el niño (descrito por FREUD) que, en el juego del carrete arrojado y luego recuperado, goza de ser a la vez actor y espectador, la denegación hace oscilar la escena entre el *efecto real** y el *efecto teatral*,* provocando alternativamente la identificación y la *distanciación**. En esta

dialéctica reside probablemente uno de los *placeres** del teatro.

FREUD, 1969, vol. 10:161-168 - MANNONI, 1969 - ORLANDO, 1971 - UBERSFELD, 1977a:46-54 y 260-261.

Derecha e izquierda del escenario

La derecha del escenario siempre es la derecha del espectador, es decir, la izquierda del actor enfrentado a la sala. En *francés: côté cour* (lado del patio).

La izquierda del escenario siempre es la izquierda desde la sala, es decir, la derecha del actor de cara al espectador. En francés: *côté jardín* (lado del jardín).

En todos los teatros sólo hay una derecha y una izquierda: las del público durante la función.

Descripción

La descripción de la representación plantea un problema insoluble, pues sólo es posible a partir de fuentes de segunda mano: reseña verbal o escrita, cuaderno de la puesta en escena, fotografías, grabaciones en video y reminiscencias individuales. Además de ser un fenómeno único, el espectáculo no ofrece una reconstitución típica y universal, salvo una desviación y una simplificación de los datos de la representación. La representación vale tanto como realidad física que como acto imaginario del espectáculo. Ningún metalenguaje adecuado ha logrado hasta ahora describirla, y pierde mucho cuando es traducida en un texto *escénico**, en un *libro modelo** o en cualquier otro sistema de notación.

I. CIENTIFICIDAD DE LA DESCRIPCIÓN

Parece imposible establecer un criterio objetivo y absoluto de la cientificidad de la reseña. Incluso un enfoque global que se esforzara por integrar toda observación en un esquema explicativo, sería a lo más una etapa en la interpretación. Debe superar la mera descripción interna para examinar el vínculo de la representación con la *extra-escena**$_t$ es decir, con el *acontecimiento** del mundo exterior en el cual se inscribe la obra puesta en escena. Para captar correctamente la representación, sería preciso referirse al público receptor y al trabajo de formalización del espectáculo en el acto de su *recepción**.

La determinación del criterio de cientificidad exigiría un juicio previo sobre los componentes *específicos** del teatro; pues la idea misma de una *especificidad** de las técnicas teatrales es muy poco segura. Si decimos, por ejemplo, que la acción es el *contenido* fundamental del drama *expresado* por la lengua y los materiales escénicos, entonces centramos la descripción crítica en la representación más o menos lograda de esta acción. Ahora bien, *este criterio* de la acción tendrá poco interés y pertinencia para la descripción de espectáculos contemporáneos *(Bread and Puppet,* R. WILSON, J. GROTOWSKI).

II. OBRA PARTICULAR Y ESQUEMA DESCRIPTIVO

Toda descripción de la obra literaria y del espectáculo tropieza o con una descripción particular que

descubre las propiedades especificas e individuales de la obra, o con una banalización y reducción de esta obra a un esquema estético y transhistórico. Sin embargo, entre el acercamiento puramente historicista y la descripción tipológica excesivamente formal, es posible encontrar un camino intermedio, trazado por una serie de aproximaciones dialécticas (SZONDI, 1956:9-13).

III. ADAPTACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DESCRIPTIVOS AL ESPECTÁCULO ESTUDIADO

Una de las causas más frecuentes del desconocimiento de la obra descrita reside en la inadaptación del metalenguaje descriptivo. Es frecuente observar que la crítica utiliza los instrumentos de la dramaturgia clásica para dar cuenta de las formas contemporáneas o extra-europeas: por ejemplo, intentará por todos los medios encontrar un equilibrio y una armonía en el drama romántico, rellenar los surcos de la estructura abierta del teatro épico, encontrar una lógica *narrativa en* lo que no está articulado en torno a fábula alguna.

En cierto sentido, este error de juicio es inevitable, puesto que la vanguardia se da precisamente como misión crear espectáculos que descansan en una dramaturgia nueva y liberada de los cánones académicos, y por lo tanto disloca la descripción aún no prevenida del cambio tipológico de la obra. Sin embargo, la distancia entre la creación y la descripción no debería ser tan importante como para llegar al punto de falsificar la lectura del espectáculo.

Para describir *correctamente una* puesta en escena, no podemos contentarnos con registrar los hechos y anotar las posiciones, los movimientos, las entonaciones, etc. Es indispensable captar desde el comienzo el esquema global y los principios organizativos de la *puesta en escena*,* es decir, su *discurso** total. La puesta en escena es siempre una *práctica **: es el resultado de la intervención de todos los artesanos del espectáculo e incluso una representación entre otras, y, al otro extremo de la cadena, el producto de la *interpretación de los* espectadores.

—> *Partitura, semiología.*

BOUCHARD, 1878 - Theaterarbeit, 1961, *Voies...* 1970-1978 MHK-LIN, 1969 - TEIXEIRA, 1970 - TAYLOR, 1976 - IVANOV, 1977 -PAVIS, 1979b, 1981.

Desenlace

En la dramaturgia clásica, el desenlace se sitúa al final de la obra, justo antes de ia peripecia, en el momento en que las contradicciones se resuelven y los hilos de la intriga* son desenlazados. El desenlace es el episodio, de la comedia o de la tragedia, que elimina definitivamente los conflictos y los obstáculos. La poética normativa, desde ARISTOTELES a VOSSIUS, D'AUBIGNAC o CORNEILLE, exige que el autor concluya el drama de una manera verosímil, concentrada y natural: el Deus ex *machina** sólo debe ser empleado en casos excepcionales, cuando únicamente la intervención de los dioses puede desenlazar una situación bloqueada. El espectador debe obtener todas las respuestas a las preguntas que se plantea acerca del destino de los protagonistas y sobre la conclusión de la acción. En cambio, una dramaturgia abierta *(épica** o absurda) se negará a dar a ia acción la apariencia de un

esquema definitivo y *resuelto.*

Los autores, para evitar el desenlace trágico de la catástrofe, se han esforzado por suavizar el desenlace (evitando las muertes, facilitando las reconciliaciones o relativizando lo trágico en una visión absurda o tragicómica del mundo).

Desviación

Véase *reglas*

Deus ex machina

(En latín: dios que desciende en una máquina.)

1.- En algunas puestas en escena de las tragedias griegas (especialmente en EURIPIDES), existía el recurso de una máquina suspendida por una grúa que traía a la escena a un dios capaz de resolver "en un dos por tres" todos los problemas no resuellos. Por extensión y figurativamente, el *deus ex machina* representa la intervención inopinada y providencial de un personaje o de alguna fuerza capaz de desenredar una situación complicada. Según ARISTOTELES *{Poética),* el *deus ex machina* debe intervenir sólo "para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después y requiere predicción o anuncio" (1454b). La sorpresa en este tipo de desenlace es sin duda total.

2.- El *deus ex machina* suele utilizarse cuando el dramaturgo tiene dificultad en encontrar una conclusión lógica y cuando busca un medio efectivo para solucionar *de golpe todos* los *conflictos y todas* las contradicciones. No aparece como necesariamente artificial o irrealista si el espectador cree en una filosofía donde la intervención divina o irracional se acepta como *verosímil*.*

3.- La comedia utiliza subterfugios similares al *deus ex machina:* reconocimiento o regreso de un personaje, descubrimiento de una carta, herencia inesperada, etc. En este caso se admite el azar en las acciones humanas. En cambio, en la tragedia, el *deus ex machina* no tiene un efecto contingente, sino que es el *instrumento* de una voluntad superior; está más o menos justificado y sólo en apariencia es artificial e inesperado.

4.- El *deus ex machina* es a veces un medio irónico de terminar una obra sin crear ilusión sobre la verosimilitud o la necesidad del epílogo. Se transforma en un medio para poner en duda la eficacia de las soluciones divinas o políticas: por ejemplo, la llegada del oficial en *Tartufo* es a la vez una alusión que hace MOLIERE al poder monárquico y una *forma* de demostrar el poder y el peligro de los falsos devotos en la sociedad del siglo XVII. En la Opera *de dos centavos* o en *El alma buena de Se-Chuan,* BRECHT se vale de este procedimiento para "concluir sin concluir" y para provocar una toma de conciencia en el público con respecto a su facultad de intervención en la realidad social.

—> *Motivación, epílogo.*

SPIRA, *1957.*

Deuteragonista

Véase *protagonista*

Dialéctica

No hay nada de sorprendente en que la *forma dramática** esté vinculada a la dialéctica, en la medida en que ambas: 1/progresan por un movimiento de preguntas-respuestas hacia una verdad o solución final; 2/practican la unidad de contradicciones y el arte del equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, lo histórico y lo lógico, lo general y lo particular, la teoría y la práctica.

I. LA DIALÉCTICA EN EL TEATRO

La forma dramática (o *aristotélica*)* es un ejemplo de la utilización discursiva y *actancial** de la contradicción. Centra la obra en torno a un conflicto entre grupos o individuos; la acción progresa por resolución de contradicciones, las cuales engendran nuevos conflictos hasta la *catástrofe** trágica o la solución cómica. En su forma más pura, el discurso teatral es una serie de monólogos o diálogos que culminan en el *dilema** (dialéctica de la conciencia desdichada) o en las *stichomythias** (visualización verbal del antagonismo). Incluso la conciencia del héroe es el depositario ideal de las contradicciones ideológicas y el *momento* de las tensiones entre psicología, moral, discurso y temporalidades de la acción representada y de la época que la representa. El personaje clásico, como lo describe HEGEL, realiza la síntesis de los conflictos y contradicciones: "El material propiamente sensible de la poesía dramática no es meramente la voz humana y la palabra, sino también el hombre en su integridad (totalidad), que no se contenta con exteriorizar las sensaciones, las ideas y los pensamientos, sino que, sujeto a una acción concreta, actúa según su existencia total en las ideas, las intenciones, los hechos y los gestos de otros, y recibe reacciones idénticas de parte de los otros, o se afirma contra éstas" (1964, vol. 14:512).

II. DIALÉCTICA DE LA FORMA Y EL FONDO

Si dejamos de lado la observación microscópica del conflicto para situarnos en el nivel de las grandes concepciones histórico-estéticas de la historia teatral, es preciso someterse a la misma maniobra dialéctica para comparar las evoluciones de la forma y el fondo (SZONDI, 1956 LUKACS. 1965). Según HEGEL, la relación óptima de la forma y el fondo es una relación armoniosa: "las verdaderas obras de arte son aquellas cuyo contenido y forma se revelan idénticos (...) la relación absoluta del contenido y de la forma (...) es la transformación del uno en el otro, de manera que el contenido es la transformación de la forma en contenido, y la forma de transformación del contenido en forma" (citado en: SZONDI, 1956:10).

III. EL TEATRO DIALÉCTICO

BRECHT emplea esta expresión para designar su *teatro épico* y superar una visión demasiado formal de lo épico como estilo de representación (BRECHT, 1967, vol. 16:867-941). Con esto, probablemente ambicionaba realizar, con respecto a la dramaturgia aristotélica, la revolución que MARX realiza en el plano de la dialéctica con respecto a HEGEL, al "poner de pie" y sustituir la simpie dialéctica de la conciencia por una dialéctica de los procesos sociales reflejados en los individuos.

Según BRECHT, *el teatro dialéctico,* como todo modelo materialista dialéctico, sitúa paralelamente la acción del hombre en la historia y la acción particular del personaje: los caracteriza la misma progresión según las contradicciones. *De* aquí se desprende una unidad de lo general (de la historia) y de lo particular (del individuo), de la visión concreta (realista) y abstracta (crítica, filosófica) del hombre, de la teoría dramática y de la práctica escénica.

El teatro dialéctico y la dialéctica aplicada al teatro son tanto un método para representar adecuadamente el mundo a través del teatro. *como* una propedéutica para *la* transformación del teatro y de la realidad social.

—> *Dramaturgia, dramático*, *épico.*

DORT, 1960, 1971:115-169.

Dialogismo

Véase *discurso*

Diálogo

(Del griego *diálogos,* discurso entre dos personas.)

Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre los personajes. No obstante, otros tipos de comunicaciones dialógicas son posibles: entre un personaje visible y un personaje invisible (*teichoscopia**), entre un hombre y un dios o un espíritu (cf. *Hamlet),* entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.). El criterio esencial del diálogo reside en el intercambio y en la reversibilidad de la *comunicación* *.

I. DIALOGO Y FORMA DRAMÁTICA

El diálogo entre personajes se considera a menudo como la forma fundamental y ejemplar del drama. De hecho, desde el momento en que recibimos el teatro como presentación de personajes actuando, el diálogo se transforma "naturalmente" en la forma de expresión privilegiada. Consecuentemente, el *monólogo** aparece como un ornamento arbitrario y molesto que no se adecúa a la exigencia de lo verosímil en las relaciones humanas. El diálogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los locutores: el *efecto** de realidad es *entonces* el más fuerte, puesto que el espectador tiene el sentimiento de asistir a una forma familiar de comunicación entre las personas.

II. DEL MONOLOGO AL DIALOGO

Sin embargo, aunque es útil distinguir estas dos formas de texto dramático, seria peligroso oponerlas sistemáticamente. Diálogo y *monólogo** jamás existen bajo una forma absoluta; además, la transición entre los dos es muy débil y es preferible distinguir entre varios grados de dialogismo o de monologismo en una misma escala continua (MUKAROVSKY, 1941). Por ejemplo, el diálogo del drama clásico es más bien una serie de monólogos organizados de manera autónoma que un juego de réplicas similares a una conversación animada (como en el diálogo cotidiano). Inversamente, muchos monólogos, a pesar de su disposición tipográfica unitaria y de la unicidad del sujeto de la enunciación, son de hecho sólo diálogos del personaje consigo mismo, con otro personaje fantasmático o con el mundo en tanto que testigo.

III. TIPOLOGIA DE LOS DIÁLOGOS

Inventariar todas las variantes posibles del diálogo teatral sería una empresa dificilísima; por ello nos contentaremos con diferenciar los diálogos según diversos criterios:

A. Número de personajes:

El conocimiento de la *situación** respectiva de los protagonistas permite distinguir varios tipos de comunicación (igualdad, subordinación, relaciones de clases, vínculos psicológicos).

B. Volumen:

Hay diálogo cuando los parlamentos de los personajes se suceden en un ritmo suficientemente elevado: sin esto, el texto dramático parecería una sucesión de monólogos que mantienen una relación lejana entre sí. La forma más evidente y espectacular del diálogo es la del duelo verbal o *stichomythias**. La extensión de los parlamentos es función de la dramaturgia empleada en la obra. La tragedia clásica no busca producir de una forma naturalista los discursos de los personajes; los diferentes parlamentos serán construidos según una retórica muy sólida: el personaje suele exponer de una *manera* muy lógica su argumentación, ante la cual su interlocutor podrá responder punto por punto. En el teatro naturalista, el diálogo se considera en contacto directo con el discurso cotidiano de los hombres, con todo lo que hay de violento, elíptico e inexpresable; por lo tanto, dará una impresión de espontaneidad y de organización. En última instancia, se reduce a un intercambio de gritos o de silencios (HAUPTMANN, CHEJOV).

C. Relación con la acción:

En e) teatro, siguiendo una convención tácita, el diálogo (y cualquier discurso de los personajes) es "acción hablada" (PIRANDE-LLO). Basta con que los protagonistas tengan una actividad lingüística para que el espectador imagine la transformación del universo dramático, la modificación del esquema actancial, la dinámica de la acción. La relación del diálogo con la acción es sin embargo variable según las formas teatrales:

— En la tragedia clásica el diálogo pone la acción simbólicamente en movimiento; es a la vez su causa y su consecuencia.

— El diálogo es sólo la parte visible y secundaria de la acción en el drama naturalista; ante todo son la situación, las condiciones psico-sociales de los caracteres los que hacen progresar la intriga: el

diálogo sólo tiene un papel de barómetro o de revelador.

El diálogo y el discurso son las únicas acciones de la obra: el acto de hablar, de enunciar frases, *constituye una* acción performativa; es el caso de textos dramáticos donde los juegos de lenguaje están en el centro mismo de la acción y donde el texto dramático es teatro de una aoeidn performativa (véase MARIVAUX. BECKETT, ADAMOV. IONESCO).

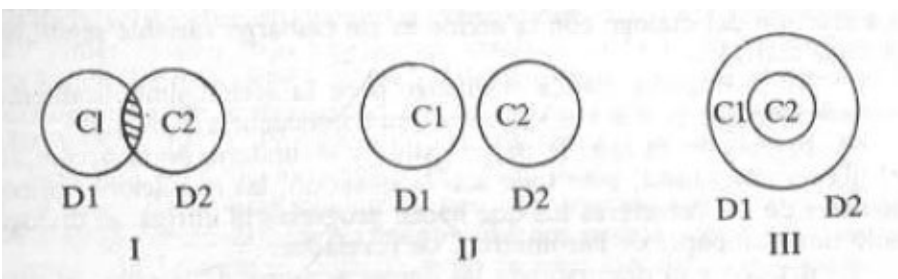
IV. INTERCAMBIABILIDAD DE LOS PERSONAJES

El diálogo deja ver un intercambio entre un *yo* locutor y un *tú* oyente, tomando a su vez cada oyente el rol de locutor. Todo lo que se enuncia tiene sentido solamente en el contexto de esta vinculación social entre locutor/oyente. Esto explica la forma a veces elusiva del diálogo, que utiliza más la situación de enunciación que la información aportada por cada réplica. Inversamente, el monólogo debe comenzar por nombrar los personajes o las cosas a las cuales se dirige; se refiere ante todo al mundo del cual habla (el *él)*. Por el contrario, el *yo* del *diálogo le* había a otro *yo, y* por lo tanto insiste fácilmente en su función metalingüística o fática. Sitúa las réplicas en el espacio, y en esta intersección de la enunciación hace desaparecer completamente un centro de gravedad fijo o un sujeto ideológico preciso (de aquí la dificultad, en el teatro, de encontrar el origen de la palabra y captar al sujeto ideológico en la multitud de locutores).

La característica del diálogo es no estar acabado nunca, y provocar necesariamente una respuesta del oyente. De este modo, cada dialogante aprisiona al otro en el discurso que acaba de proferir, obligándolo a responder según el contexto propuesto. Todo diálogo es una lucha táctica entre dos manipuladores del discurso: cada uno intenta imponer sus propios presupuestos (lógicos e ideológicos) forzando al otro a situarse en el terreno que él le ha escogido (DUCROT, 1972).

V. EL DIALOGO EN UNA TEORÍA SEMÁNTICA DEL DISCURSO

El contexto global del conjunto de réplicas de un personaje, como las relaciones entre los contextos, son determinantes para definir la naturaleza dialógica o monológica del texto. Tres casos de diálogos son definibles según la relación de los dos contextos:



1.- Caso normal del diálogo: los sujetos del diálogo tienen en común una parte de su contexto, hablan pues *grosso modo* "de la misma cosa" y son capaces de intercambiar ciertas informaciones.

2.- Los contextos son totalmente extraños el uno al otro: incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, los personajes sólo superponen dos monólogos. Su diálogo es un "diálogo de sordos". Como dicen los alemanes, hablan "pasando de largo" del otro (*Aneinandervorbeisprechen)*. Encontramos esta forma de falso diálogo en las dramaturgias posclásicas: la técnica épica ha suprimido completamente el intercambio dialéctico entre los personajes y sus discursos (CHEJOV. BECKETT).

3.- Los contextos son casi idénticos: las réplicas no se oponen, sino que parten de una misma boca.

Es el caso del drama lírico, donde el texto no pertenece en propiedad a un carácter, sino que es distribuido "poéticamente" entre los personajes: monólogo de varias voces que nos recuerda ciertas formas musicales donde cada instrumento o voz se suma al conjunto.

VI. DIVERGENCIA O COHERENCIA DE LOS DIÁLOGOS

Lo que produce la impresión de un *verdadero* diálogo entre personajes (y no de un monólogo dividido en diálogos y distribuido al azar), es la gran coherencia de este tipo de diálogo "conciso". En efecto, el diálogo da la impresión de coherencia y de unificación cuando: 1/su *tema* * es aproximadamente el mismo para los dialogantes, o 2/la *situación** de enunciación (el conjunto de la realidad extralingüística de los personajes) es común a los locutores.

1.- Cuando los personajes hablan de la misma cosa, sus diálogos son generalmente comprensibles y dialécticos, incluso si los dialogantes son extremadamente diferentes (por ejemplo, podemos imaginarnos sin dificultad que un hombre dialogue con una máquina si el tema del discurso se identifica claramente).

2.- Cuando los personajes se .encuentran en la misma situación escénica y los sentimos muy próximos emocional o intelectualmente, sus discursos serán comprensibles y coherentes incluso cuando hablen de cosas totalmente diferentes. Están siempre, cualquiera que sea el tema de su conversación o de su "diálogo de sordos", en "la misma onda" (CHEJOV).

VII. ORIGEN DEL DISCURSO DIALOGICO

El diálogo parece ser a veces propiedad individual y característica de un personaje: cada discurso de un personaje tiene un ritmo, un vocabulario o una sintaxis propia de él. Este tipo de diálogo verosímil y "captado en vivo", será utilizado por una dramaturgia naturalista e ilusionista. Las rupturas de tono y los cortes semánticos entre las réplicas son muy sensibles. El diálogo significa tanto por los *silencios**, el *no-dicho* * y las interrupciones de las réplicas, como por el contenido de las palabras.

Contrariamente, en el contexto clásico los diálogos resultarán unificados y homogeneizados por los rasgos suprasegmentales que caracterizan el estilo total del autor. Las divergencias psicológicas y de puntos de vista entre los diferentes caracteres son niveladas en favor de la unidad y del monologismo del poema drámático.

—> *Monólogo, discurso.*

MUKAROVSKY, 1941 - TODOROV, 1967 - RASTIER, 1971- DUCROT, 1972 - BENVENISTE, 1974 - VELTRUSKY, 1977:10-26 PFISTER, 1977 - RUNCAN, 1977.

Dicción

(Del latín *dictio,* palabra.)

1.- Sentido arcaico (siglo XVII): forma de decir y de comprender un texto según cierta organización de las ideas y las palabras. El presupuesto de la correcta *dicción poética* es que existe un estilo y una selección de palabras específicamente poéticas. La dicción tiene dos modos principales: el relato (poesía narrativa) y la "*imitación"* del discurso de los personajes dramáticos.

2.- Forma de pronunciar un texto en prosa o en verso. Arte de pronunciar un texto con la elocución, la entonación y el ritmo convenientes. La forma de la dicción varía según las épocas, y el criterio más frecuente es su carácter verosímil (realista) o artístico (dicción cambiada, *prosódica** o *rítmica**). En efecto, la dicción de un texto oscila siempre entre el sonido y el sentido, es decir, entre el grito espontáneo (la psicología) y la construcción retórica (el *procedimiento** literario).

3.- La dicción del actor, mucho más allá de un simple modo técnico de presentación más o menos convincente, se sitúa en la intersección del texto proferido materialmente y del texto interpretado intelectualmente. Consiste en la verbalización y corporalización del sentido textual. Desde este punto de vista, el actor es el último portavoz del autor y del director, puesto que dice su texto encarnándolo escénicamente y haciéndolo pasar por su cuerpo. Fenómeno que L. JOUVET describe en estos términos en *El actor desencarnado:* "El texto del autor es una transcripción física para el actor. Deja de ser un texto literario" (153). La dicción inspira vida a la frase: se trata de hacer vivir la frase no por el sentimiento, sino por la dicción.

El actor, portavoz del texto, toma partido con respecto a lo que enuncia, no teniendo que recuperar por ello un sentido que sería supuestamente el del autor. La enunciación, al igual que en la frase; siempre tiene la "última palabra" sobre el enunciado, la dicción es un acto hermenéutico que impone al texto dicho un volumen, una coloración vocal, una corporalidad y una modalización responsables de su sentido. Significa imperativamente un sentido al oyente y al espectador. El actor, al imprimir al texto un cierto ritmo, un "flujo" continuo o entrecortado, presenta los acontecimientos, construye la fábula, toma parte con respecto a ellos, y esta enunciación gestual y vocal indica al mismo tiempo el discurso de la puesta en escena, permite leer el *texto escénico,* metatexto que la puesta en escena inscribe sobre y en el texto interpretado.

A. La dicción naturalista:

Esta dicción "pule" las asperezas del ritmo melódico o de sus efectos sonoros en favor de una forma "natural", es decir, trivial y cotidiana de expresarse. Esto se produce cuando el actor intenta encarnar su personaje mostrando los efectos lingüísticos de su emotividad. R. BARTHES ha criticado esta práctica, con respecto a la interpretación burguesa de la tragedia: "el actor burgués mete baza sin cesar, "resalla" una palabra, suspende un efecto, hace ver como sea que lo que *está diciendo es* importante, o que hay una significación oculta: hace lo que llamamos *decir* el texto" (1963 136).

B. La dicción artística (artificial y cantada):

Se adapta a la estructura rítmica del texto que se ha de decir y no oculta su origen artístico. Lenguaje emotivo cotidiano y esquema prosódico son aquí mantenidos a distancia. El actor no calca el ritmo de su discurso en la sucesión realista de las emociones. Estructura su actuación según las articulaciones retóricas, expone la construcción verbal de su texto, jamás mezcla lo discursivo y lo psicológico.

Este tipo de dicción es de muy difícil realización puesto que exige ser mantenida por todo el estilo de la representación: no-mimetismo, insistencia sobre el teatro, distanciación de ciertos procedimientos, atmósfera resueltamente artificial (pero *no paródica). Numerosas* puestas en escena, que se distinguen con respecto al naturalismo, operan según este modo de representación (las puestas en escena de VITEZ, BROOK, GRUBER). Encuentran así cierta autenticidad en su forma de abordar el texto, de "decirlo", al mismo tiempo que expresan lo que piensan de él. Al sustraer ciertas palabras o trozos de la frase del

texto, el actor hace el gesto de indicar qué sentido privilegia, qué relación corporal mantiene con su discurso y su personaje. Hace perceptible la arquitectura de la frase y la visión subjetiva que él mismo se forma de las proposiciones espaciales del texto.

—> *Declamación*, *gestus*.
BECQ DE FOUQUIERES, 1881.

Dicho de autor

Parte del texto dramático en la que se siente que las palabras no son verdaderamente pronunciadas por el personaje en función de su psicología y de la situación, sino puestas en su boca por el autor para introducir en el texto una frase ingeniosa, un aforismo o una *máxima**.

El dicho de autor es una forma *citacional** que se fija como tal y cuya meta es "pasar por encima" de los personajes para resaltar, en primer lugar, el talento estilístico del autor dramático. El teatro de tesis y el teatro ligero (de bulevar) son muy aficionados a guiñar un ojo cómplice al público, particularmente amante de este tipo de *discurso**. El placer de la locución del autor para el receptor consiste en cortocircuitar la *comunicación** entre los personajes y desmitificar la convención de un discurso espontáneamente inventado por los personajes.

—> *Autor, sujeto del discurso teatral, distanciación.*

Dicho y no dicho

Es evidente que en el teatro el discurso de los personajes constituye nuestra única fuente de información y debe ser asimilado al personaje (incluso si revelamos sus contradicciones). Pero seríamos ingenuos si creyéramos que lo no-dicho no juega un papel de importancia en la constitución del sentido de la obra. En efecto, el personaje no nos dice *todo:* algunos de sus pensamientos y motivaciones permanecen desconocidos para nosotros (y para él mismo): sea porque él mismo no lo sabe conscientemente, sea porque la caracterización de su rol es incompleta o elíptica, o porque el autor decide deliberadamente dejarnos en libertad para fundar nuestra opinión "en nuestro espíritu y conciencia"

El problema de la revelación de ese no-dicho es puramente técnico. Se trata de sistematizar los medios de los cuales dispone el escritor de obras para expresar este no-dicho. Sin embargo, todos estos medios se reducen a un solo principio: el establecimiento de un *relevo épico,* de una "voz exterior" encargada de establecer el vínculo entre la información a transmitir y su enunciación.

I. MEDIOS DE MANIFESTACIÓN DEL NO-DICHO

A. El *coro:**

Es la técnica más directamente épica, puesto que una instancia exterior a la acción la comenta, describe el estado de espíritu de los protagonistas, prevé la continuación y previene la objeción del

espectador.

B. El *monólogo* *:

Aquí también se trata de una violación manifiesta de la *ilusión** dramática, pues el carácter se habla a sí mismo, negando la existencia de sus interlocutores y apuntando, por encima de ellos, al público. Incluso si existen medios para hacer verosímil el *soliloquio* * (autorevelación, palabras-lapsus, reflexión "para ver claro", etc.), el rasgo dominante continúa siendo el de una técnica convencional no realista y situada en un nivel de metadiscurso en relación con los diálogos.

C. El discurso "neutro":

No sabemos si pertenece al autor o al personaje, porque aunque esté en primera persona revela elementos que el personaje, según las leyes de la verosimilitud, no tiene por qué conocer. (Por ejemplo, en la tragedia griega. *Agamenón* de ESQUILO, los protagonistas o el coro recitan este discurso "neutro".) De la misma forma, en el drama lírico o expresionista el origen de la palabra es sin duda incierto.

D. La estructura global y la tematización de la problemática de lo inexpresable:

Hacia fines del siglo XIX y hasta el presente, el problema de la imposibilidad de *decir* y de conocer el propio discurso llega a ser un tema dramático casi obsesivo: el descubrimiento del inconsciente, la reflexión filosófica acerca del personaje —para no citar la problemática actual del sujeto dividido (KRISTEVA, 1969)— concurre a hacer del teatro un laboratorio de experimentos sobre el yo y lo inexpresado. En estas condiciones, el espectador sabe desde el comienzo que no puede contentarse con las palabras expresadas por el personaje y que la obra consiste en darle "a cada uno su verdad". Centrada toda la obra en este tema, podemos determinar, mediante el análisis de los procedimientos literarios y de los presupuestos ideológicos, el lugar aproximado del no-dicho.

Esta tematización del problema del no-dicho se efectúa según dos ejes opuestos:

1.- O bien pensamos que el espectador mismo debe descifrar este no-dicho y que este desciframiento es posible: CHEJOV, IBSEN, y con ellos todos los dramaturgos aleccionados por el psicoanálisis, sugieren que los personajes hablan y piensan diferentemente de lo que oímos en sus discursos superficiales. En otro plano, el no-dicho es a veces asimilado al carácter de la alienación social: por ejemplo, desde BÜCHNER hasta KRÓETZ y en el *teatro de lo cotidiano* *. Al personaje se le priva de su lenguaje, habla una ideología que se le impone desde el exterior; el propósito final es que el espectador advierta esta forma de alienación.

2.- O, por el contrario, el dramaturgo concibe el no-dicho y lo indecible como una tara —o simplemente como un rasgo metafísico— del hombre. En este caso, la única cosa que el espectador obtiene de esta comprobación es la demostración verbal, por el personaje interpuesto del absurdo (BECKETT), de lo incognocible, de lo relativo (PIRANDELLO) o de la inadecuación entre las palabras y el sentido (HANDKE).

E. Procedimientos escénicos:

A los medios dramáticos utilizados para expresar este no-dicho se suman los recursos inagotables de la puesta en escena. Es ésta la que en definitiva decide lo que debe ser visualizado y explicitado en el modo escénico. El actor es aquí irremplazable y, además, difícilmente formalizable con respecto a su

manera de explicitar su discurso (por medio de la mímica y de la gestualidad). Sin llegar a la *distanciación** brechtiana, hay mil formas de no duplicar el discurso a través del gesto y de provocar así una explicación del texto *in situ.*

El decorado contemporáneo (o más bien el dispositivo lúdico de la escena) informa inmediatamente acerca del valor de verdad que se debe acordar o no al texto hablado.

II. HACIA UNA ABOLICIÓN DE LA FRONTERA ENTRE LO DICHO Y LO NO-DICHO

La consecuencia lógica de este dominio total de la puesta en escena sobre lo dicho/no-dicho del texto, es una representación que tiende a anular el límite entre lo que se dice y lo que se muestra, a hacer de la escena la *otra escena* del texto y de la representación.

La puesta en escena posee medios para mostrar directamente el sueño, la fantasía, la acción y su interpretación subjetiva. No hay ninguna separación entre acto aparente y motivación oculta, todo se sitúa en el mismo universo ficticio donde lo único oculto es lo que no ha sido revelado. Por ejemplo, podemos Imaginarnos a un intérprete cuya gestualidad, plenamente desrealizada y semejante a la del sueño, dice de manera inmediata lo que su discurso reprime.

Pero entonces ya no distinguimos entre lo que cabe interpretar y lo que es sólo una proyección del espectador en el espectáculo, sin relación con una intencionalidad previa de la puesta en escena: todo es "inyectado" y construido por el espectador. La escena se transforma en un discurso incesante, circular y descentrado. La interpretación dice del texto no lo que éste *quiere* decir, sino lo que podría haber *deseado decir.*

—> *Discurso, interpretación, silencio, hermenéutica, texto dramático.*

ELLIS-FERMOR, 1945 - DUCROT, 1972 - MILLER, 1972 - UBERSFELD, 1977a, 1977b.

Didáctica

Véase *obra*

Veáse *teatro*

Didascalias

(Del griego *didascalia,* enseñanza.)

Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes (por ejemplo, en el teatro griego). Por extensión, en su empleo moderno: *acotaciones**.

1.- En el teatro griego, el autor mismo es a menudo director y actor, de modo que las indicaciones sobre la forma de actuar son inútiles y por ello están totalmente ausentes del manuscrito. Las didascalias contienen más bien informaciones sobre las obras, sus fechas y lugar de composición y representación, el resultado de certámenes dramáticos, etc. En las didascalias están tan ausentes las acotaciones concretas sobre la manera de actuar, que no se sabe claramente quién pronuncia las réplicas cuando éstas aparecen

recortadas por un trazo distintivo.

Más tarde, con los latinos, consisten en una breve indicación acerca de la obra, y en una lista de *dramatis personae**.

2.- El término *acotación** parece más apto para describir, en el curso de la historia del teatro, el papel metalingüístico de este *u texto secundario*,t* (INGARDEN, 1971).

LEVITT, 1971 - LARTHOMAS, 1972 - RUFFINI, 1978.

Diégesis

(Del griego *diégesis,* relato.)

Imitación * de un acontecimiento en palabras, que narra la historia y no presenta a los personajes que actúan *(mimesis*)*.

I. DIEGESIS Y MIMESIS

ARISTOTELES se sitúa en el origen de esta distinción *(Poética,* 1448a): opone la imitación a la narración y hace de la *diégesis* el material narrativo, la *fábula*,* el relato "puro", no modaiizado por el discurso.

La noción de *diégesis* utilizada en la teoría literaria (GENETTE, 1969) y cinematográfica, pertenece a la misma oposición entre el *relato** como materiai, como fábula a transmitir ("historia"), y el *discurso* como utilización individual de este relato, construcción que deja siempre la huella de la instancia enunciativa: autor, director, actor, etc. (BENVENISTE, 1966: 237-250).

II. PRESENTACIÓN DE LA DIEGESIS

La construcción dramática, la instauración de la *ficción** y de la *ilusión** son más o menos visibles u ocultas. Diremos que la diégesis se presenta como "natural" cuando todos los procedimientos son escamoteados y cuando la escena busca dar la impresión de que la ilusión es total y no necesita ser "fabricada" por diversos procedimientos.

En cambio, una dramaturgia que se declara sistema artificial y práctica significante, "exhibirá" la producción de la ficción, el trabajo de elaboración de la fábula, y no contará con la *identificación** del actor (ej.: BRECHT).

III. DIEGETIZACION DE LA ENUNCIACIÓN

El relato (novela, cuento, etc.) conoce bien la técnica de la diegeti-zación de su producción textual: muy a menudo se esfuerza por hacer verosímil su acto de producción: nota del editor acerca de un manuscrito "encontrado"; relato narrado por un "yo" que informa acerca de una historia "verdadera"; presentación "objetiva", científica de los hechos, etc. El teatro dispone de medios idénticos: primeras réplicas *in media res* que sugieren que la acción ha comenzado antes de levantarse el telón: *narrador** épico del prólogo que viene a presentar la historia que será narrada; *teatro en el teatro** donde el

personaje declara que desea mostrar una representación teatral. Son muchas las técnicas destinadas a ocultar la construcción literaria, las convenciones y los hilos teatrales indispensables a toda ilusión. Así es recuperado y anulado el proceso de la enunciación y de la producción literaria escénica.

—> *Instancia de discurso*, *sujeto del discurso, denegación, semiología.*
PERCHERON, 1977.

Dilema

(Del griego *dilemma.* elección doble.)

1.- Alternativa ante la cual se sitúa el héroe al requerírsele que escoja entre dos soluciones, ambas igualmente inaceptables. La *dramaturgia** clásica, que intenta ilustrar el *conflicto** de la forma más concreta y visible, privilegia particularmente los dilemas. En los siglos XVII y XVIII éstos se llaman *"situación*"*. "Situación en ese estado violento de hallarnos entre dos intereses apremiantes y opuestos, entre dos pasiones imperiosas que nos desgarran y no nos permiten decidir, salvo con enorme pesar". (MORVAN DE BELLEGRADE, 1702, a propósito del *Cid.)*

2.- El dilema opone el deber y el amor, principio moral y necesidad política, obediencia a dos personajes opuestos, etc. El héroe expone los términos de la contradicción y acaba por tomar una decisión, que resuelve de una forma muy variada el conflicto dramático. El dilema es una de las formas dramáticas posibles de lo *trágico *:* comprende los dos términos de la contradicción. En el dilema, como en el conflicto trágico entre personajes, "ambos lados de la oposición tienen razón, pero pueden alcanzar el verdadero contenido de su finalidad sólo negando e hiriendo al otro poder, que también posee los mismos derechos, y de este modo se declaran culpables en su moralidad y por esta moralidad misma" (HEGEL, 1965:322).

—> *Estrofas, conflicto, monólogo*, *dialéctica, discurso.*
SCHERER, 1950 - PAVIS, 1980a.

Dionisíaco

Véase *apolíneo*

Dirección

Véase *puesta en escena*
Véase *regiduría*

Director

1.- *Director* se denomina actualmente al responsable de la *puesta en escena**, es decir, la (unción que en francés lleva el nombre de *metteur en scene* (*escenificador*), término cuya aparición se sitúa generalmente en la primera mitad del siglo XIX. Si bien la palabra y la práctica sistemática de *puesta en escena* * datan de esta época, los antepasados más o menos legítimos del director no escasean en la historia del teatro (véase VEINSTEIN, 1955:116-191).

2.- En el teatro griego, el *didascálico* (de *didaskalos,* instructor) era algunas veces el autor mismo: él cumplía la función de organizador. En la Edad Media, el jefe de actores tenía la responsabilidad, a la vez ideológica y estética, en los Misterios. En el Renacimiento y el Barroco, era frecuentemente el arquitecto o el escenógrafo quien organizaba el espectáculo según su propia perspectiva. En el siglo XVIII, los grandes actores toman el relevo: IFFLAND, SCHRÓRER serán en Alemania los primeros grandes *'Régisseur"*. Pero habrá que esperar hasta el naturalismo —en particular el Duque GEORGE II de MEINIGEN, A. ANTOINE y K. STANISLAVSKY— para que la función llegue a ser una disciplina y un arte en sí mismo.

3.- Es difícil estatuir de una manera definitiva la conveniencia e importancia del director en la creación teatral, porque, en último término, los argumentos se reducen siempre a una cuestión de gusto y de ideología y no a un debate estético objetivo. Constataremos simplemente que el director existe y se hace oír en la producción escénica (particularmente cuando no está a la altura de su tarea). Esto no impide que se vea impugnado repetidamente por otros "colegas": el actor que se siente aprisionado por directivas demasiado tiránicas; el escenógrafo que intenta atrapar con su artificio al equipo artístico y al público: el "colectivo" que rehúsa las distinciones en el grupo, toma a su cargo el espectáculo y propone una "creación colectiva"; y, recientemente, el animador cultural, que sirve de intermediario entre el arte y su comercialización, entre los artistas y el entorno: posición inconfortable pero estratégica.

BERGMANN, 1964, 1966 - HAYS. 1977 - TEMKINE, 1977, 1979 - Pratiques, 1979 - GODARD, 1980.

Discurso

Por una transferencia metodológica —o, en ciertos casos, simplemente lexical— el discurso y su problemática han invadido la crítica teatral. Frecuentemente hablamos de *discurso de la puesta en escena o* de *discurso de personaje.* Es preciso entonces preguntarse cómo puede utilizarse el análisis del discurso en el teatro sin que se efectúe a través de una aplicación mecánica de los instrumentos de la lingüística, y qué gana con esto el análisis escénico y textual.

I. ANÁLISIS DEL DISCURSO Y DISCURSO DE LA PUESTA EN ESCENA

Si por *discurso* entendemos el "enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona" (GUSPIN, 1971:10), entonces el discurso de la puesta en escena es la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo puesto en escena. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena, es preciso relacionarlo con las condiciones de producción, las que dependen de la utilización particular hecha por

los autores (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) de los diferentes sistemas artísticos (materiales escénicos) a su disposición en cierto momento histórico. Desde SAUSSURE sabemos que, en lingüística, el *habla* (y los discursos que produce) es una utilización y una actualización de la *lengua* (los sistemas fonológico, sintáctico, semántico...). De la misma forma, el discurso teatral (textual y escénico) es una toma de posición de los sistemas escénicos, una utilización individual de potencialidades escénicas, incluso si el individuo —el sujeto del discurso— está constituido de hecho por todo el equipo de realización. Bien entendido, estos sujetos del discurso teatral deben ser distinguidos de los personajes concretos del equipo teatral. Se definen en un nivel teórico (no real) como "sujetos en construcción permanente" que dejan más o menos alguna huella en el *enunciado escénico*. Para captar a estos sujetos en movimiento (en transformación) o sus mecanismos discursivos, buscaremos su huella en las marcas de (A) la *enunciación* y (B) los *presupuestos* lógicos que el discurso introduce subrepticiamente:

A. La enunciación teatral:

1.- Discurso central y discurso del personaje.

La enunciación es asumida en dos niveles esenciales: por los discursos *individuales* de los personajes y por el discurso *totalizador* del *autor** y del equipo de escenificación. Esta primera "desmultiplicación" camufla el origen de la palabra en el teatro y hace del discurso un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas: la tendencia a presentar los discursos autónomos verosímiles y característicos de cada personaje en función de su situación individual; y la tendencia a homogeneizar los diversos discursos a través de marcas del autor, que encontramos en diversos discursos y que dan cierta uniformidad (rítmica, lexical, poética) al conjunto; de ahí el antiguo nombre de poema dramático: los diversos papeles eran claramente sometidos a la enunciación "centralizado™" y uniformizante del poeta *(comunicación*)*.

2.- Dialogismo y dialéctica del enunciado y de la enunciación. Al multiplicar la procedencia de la palabra, al hacer "hablar" a un decorado, a una gestualidad, a una mímica o a una entonación tanto como el texto mismo, la puesta en escena espacializa a todos los sujetos del discurso e instaura un dialogismo entre todas las procedencias de la palabra (BAKHTINE, 1970). El teatro se transforma en el lugar donde la ideología aparece como fragmentada, desconstruida, a la vez ausente y omnipresente: "El discurso teatral es por naturaleza una interrogación acerca del estatuto del habla: ¿quién le habla a quién? y ¿en qué condiciones podemos hablar?" (UBERSFELD, 1977a:265). Más que cualquier otro arte y sistema literario, el discurso se presta a una disociación del enunciado (lo que se dice) y de la enunciación (la forma en que se dice). Lo que es apasionante observar es el trabajo escénico que hace *decir* una multitud de cosas a enunciados textuales que a pesar de ello considerábamos claros y unívocos. Es también la manera en que el intérprete/personaje puede a la vez mostrar al público la ficción (ilusión) y la forma discursiva y construida de esta ficción: "historia" y "discurso" (en el sentido de BÉNVENISTE, 1966:237-250) coinciden en la actualización del personaje.

B. Los presupuestos lógicos:

Todo lo que se afirma escénicamente (a través del texto o de la escena) no se hace siempre de una forma directa. La escena, al igual que los presupuestos lingüísticos, puede recurrir constantemente a implicaciones que superan los simples enunciados visibles y que se deducen por convención o asociación de lo que es visible o enunciado: de este modo, la presencia de un objeto escénico basta para

evocar un ambiente, para preguntarse por qué y para quién ha sido puesto en escena, qué situación precedente presupone, etc. De este modo se afirman cosas que jamás son verbalizadas, lo que aumenta considerablemente la eficacia y la *acción*• del discurro. El mantenimiento de los presupuestos se deja a discreción del director, pero éste debe observar ciertas reglas: los presupuestos, una vez evocados, pasan a ser parte integrante del enunciado; se conservan y determinan la continuación de la situación dramática; no tienen necesidad de ser repetidos y no deben ser contradichos o suprimidos si el discurso intenta presentarse como verosímil; en suma, son un arma táctica cuyo hábil mantenimiento permite aprisionar al oyente (al público) forzándolo a aceptar un estado de cosas y determinando su juicio ideológico y estético (DUCROT, 1972).

II. DISCURSO COMO ACCIÓN HABLADA

El discurso teatral se distingue del discurso literario o "cotidiano" por su fuerza performativa, su poder de llevar a cabo simbólicamente una *acción**. En el teatro, debido a una convención implícita, "decir es hacer" (AUSTIN, 1970). Es lo que siempre han señalado los teóricos, en particular los de la época clásica, donde era impensable poner en escena acciones violentas o incluso simplemente de difícil materialización. De este modo, D'AUBIGNAC señala que los discursos de los personajes "deben corresponder a las acciones de quienes aparecen en la escena, porque en este caso, hablar es actuar", de manera que "toda tragedia, en la representación, sólo consiste en un discurso" (1927:282-283). El discurso teatral es el lugar de una producción significante en el nivel de su retórica, de sus presupuestos y de su enunciación. Por ello, no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto (PAVIS, 1978a).

III. FORMACIONES DISCURSIVAS

Un enfoque del análisis del discurso, el de la investigación de las formaciones discursivas de un texto, al ser aplicado al teatro promete obtener resultados interesantes. Esta teoría postula que "una secuencia, un enunciado tienen «sentido» para un solo sujeto en la medida en que el sujeto comprende que pertenece a esta o a aquella formación discursiva, pero (que) al mismo tiempo rechaza esta idea para sustituirla por la ilusión de que es él el origen mismo del sentido" (MAINGUENEAU, 1976:83). En el análisis de los textos dramáticos, a menudo observamos la presencia de dos o más formaciones discursivas (en los discursos de personajes antagonistas, pero también dentro del texto de un mismo carácter), las que, según la teoría marxista, son articuladas en formaciones ideológicas correspondientes a condiciones materiales diferentes. Sin embargo, en la práctica del análisis textual se hace difícil distinguir entre diferentes formaciones ideológicas y discursivas, pero el teatro tiene al menos la ventaja (en apariencia) de confrontar (y "cuestionar") diversos puntos de vista, y de visualizar la heterogeneidad de los discursos.

IV. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISCURSO TEATRAL

En resumen, el discurso teatral se define por las siguientes propiedades o hipótesis de trabajo:

A. El o los sujetos deben ser a menudo descubiertos en el lugar menos esperado. El sujeto ideológico y el sujeto psicoanalítico aparecen como descentrados, y la puesta en escena sólo da una imagen aproximativa e ilusoria.

B. El discurso es inestable: el actor y el director tienen el privilegio de liberarse del, texto, de *modalizarlo** de acuerdo con una situación o con una atmósfera específica efectuando una elección escénica.

C. Es más o menos gestual: su "traducibilidad" escénica depende de su ritmo, de su retórica, de su cualidad fónica (véase, teoría del *gestus* *.

D. Su puesta en *situación* revela, según su grado de precisión y de explicación, elementos que de otro modo permanecerían ocultos en el texto.

E. Con respecto a su enunciador (el personaje), el discurso es algunas veces *dominado* y otras *dominante.* En el texto clásico coincide casi perfectamente con la conciencia y la ideología del héroe. En cambio, desde el momento en que la verosimilitud psicológica deja de guiar la elaboración del personaje y de su texto, el discurso parece superar y por ello desintegrar al personaje (ej.: *Voyzeck,* de BÜCHNER). Se ha vuelto imposible establecer una correspondencia armoniosa entre un discurso plural y contradictorio y un *personaje*en el sentido clásico del término.

F. El discurso es más o menos dialéctico: se enlaza en función de los conflictos dramáticos o de sus resoluciones; o, por el contrario, es sólo guiado por el azar, el ingenio, la idea repentina o el "hallazgo" (DÜRRENMATT, 1970:57).

G. A veces de la impresión de autoproducirse, en particular cuando la enunciación del personaje sustituye a los enunciados representativos (la situación dramática) para reducirse a un raudal de palabras que se refieren exclusivamente a él mismo (desde MARIVAUX hasta BECKETT).

—> *Semiología, dicho y no-dicho, texto dramático.*
FONTANIER, 1968 - SCHMID, 1973 - (JARDIN, 1974 -JAFFRE, 1974 - VAN DUK, 1976.

Disfraz

Disfraz de un personaje que cambia de identidad al mismo tiempo que cambia de ropaje o de *máscara*,* algunas veces a escondidas de otros personajes o del público, otras abiertamente en presencia de una parte de los personajes o del público. La transformación puede ser individual (una persona por otra), social (una condición por otra: ej.: MARIVAUX), política (un poder que examina a otro: *Medida por medida),* sexual (BEAUMARCHAIS).

El disfraz es una técnica empleada frecuentemente, sobre todo en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: equívocos, *quidproquos *, golpes de efecto*, teatro en el teatro*,* voyeurismo. El disfraz "sobreteatraliza" la representación dramática, que descansa en la noción

de *rol** y de *personaje** que enmascara al actor, mostrando de este modo no sólo la escena, sino también la mirada que se posa sobre la escena. El disfraz se presenta como verosímil (en la representación realista) o como *convención* * y técnica dramáticas necesarias al dramaturgo para vehicular la información de un carácter a otro, para facilitar la progresión de la intriga y desatar los hilos al término de la obra (MARIVAUX, MOLIERE)

El doble disfraz (dos personajes que desean observarse se disfrazan, como en *El juego del amor y del azar,* de MARIVAUX) anula el efecto de voyeurismo en los personajes y aumenta significativamente el nuestro.

1.- La situación fundamental del teatro:

El disfraz no tiene nada de excepcional en el teatro. Incluso es la situación fundamental, puesto que el actor juega a ser otro y su personaje, como "en la vida", se presenta ante los otros bajo diversas máscaras en función de sus deseos y proyectos: el disfraz es la característica de la teatralidad, del *teatro en el teatro** y del *mise en abyme** de la representación. Tiene que contar con la complicidad del público, quien debe aceptar esta convención materializada en que el disfraz consiste. "La verdad del teatro no es la de la realidad. Pues el disfraz en el teatro tal como debería ser empleado, implica el conjunto de la representación teatral hacia una transposición general casi inevitable" (DULLIN, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut,* 195).

2.- Formas del disfraz:

El disfrazado se efectúa por lo general gracias a un cambio de vestuario o de máscara (por lo tanto de convención propia de un personaje). Pero se acompaña también con un cambio de lenguaje o de estilo, con una modificación del comportamiento o con una interferencia de pensamientos o sentimientos verdaderos. El "disfraz-señal" indica claramente al espectador o a un personaje que hay un disfraz provisional. En cambio, el "disfraz-vértigo" desorienta a los observadores: no existe ningún punto de referencia y cada uno engaña al otro en un baile de máscaras.

La función ideológica y dramática del disfraz es infinitamente variada, aunque en la mayoría de los casos, éste da pie a una meditación sobre la realidad y la apariencia (MARIVAUX), sobre la identidad del hombre (PIRANDELLO. GENET), sobre la revelación de la verdad. En la intriga, el disfraz provoca conflictos, acelera los descubrimientos, permite intercambios de informaciones y confrontaciones "directas" entre sexos y clases. El disfraz, revelador y conciso, es una convención dramática ideal para quien desea captar la identidad y evolución de los protagonistas. Asume el rol de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta, de la acción venidera y de la conclusión de la obra. Su función es frecuentemente subversiva, puesto que autoriza a disertar acerca de la ambigüedad sexual o sobre la intercambiabilidad de individuos y clases (SHAKESPEARE, LOPE DE VEGA. BRECHT).

Dispositivo escénico

Término utilizado frecuentemente en la actualidad y que tiende a reemplazar los de *escena* * o *decorado* *. *Dispositivo escénico* indica, en efecto, que la escena no es fija y que el decorado se instala desde el comienzo hasta el fin de la obra: la escenografía dispone las zonas de representación, los

objetos, los planos de evolución según la acción a representarse y no vacila en variar esta estructura en el curso del espectáculo. El teatro es un *artefacto lúdico,* más próximo a los juegos de construcción para niños que al fresco decorativo. Históricamente, el origen de estos ingenios lúdicos, si excluimos la maquinaria ilusionista del teatro barroco de gran espectáculo, se remonta al futurismo y el constructivismo rusos (MEYERHOLD, TAIROV).

El dispositivo escénico permite, por otra parte, visualizar las relaciones *actanciales** y facilitar las evoluciones gestuales de los actores *(espacio lúdico*)*. Presupone una concepción ideológica de la transformabilidad del espacio social y del medio humano, reposa en una convención de representación y en una sobreteatralización de la escena: la manipulación lúdica es un principio generador.

Distancia

*Actitud** del receptor de una obra de arte, en este caso el público de teatro, cuando el espectáculo le parece algo ajeno, de manera que no se siente implicado emocionalmente y no olvida en ningún momento que se encuentra ante una *ficción**. Por extensión, facultad de utilizar su juicio crítico, de resistir la *ilusión** teatral y de detectar los *procedimientos** de la representación.

I. LA METÁFORA ESPACIAL EN EL TEATRO

Como el espectador se ubica frente a la escena, en una simbiosis más o menos estrecha con el acontecimiento, la imagen de su distancia psíquica con respecto a la representación se le impone, particularmente desde el célebre *Verfremdimgseffekt* brechtiano, traducido incorrectamente como *distanciación** (una traducción más adecuada sería efecto de *musitación* o de *extrañamiento)*.

A. Distancia:

Ante todo designa concretamente la *relación** *escena-sala,* la *perspectiva** del público y su grado de participación —o al menos de integración— física en la representación. De hecho, la escenografía es, a la vez, el efecto y la causa de una dramaturgia determinada, reforzando el efecto de ésta cuando sabe adaptarse a las exigencias de una visión del mundo y de un modo de escritura.

B. Distancia:

Por extensión, se transforma en la actitud del yo que percibe directamente el objeto estético. Varía entre dos polos teóricos: 1/ la distancia "cero" o *identificación** y fusión total con el personaje; 2/ la distancia máxima, que implicaría el desinterés total por la acción, en rigor el momento en que el espectador abandona el teatro y fija su atención en otra cosa. (Esta distancia se mide prácticamente sólo por *rupturas* de ilusión en el momento en que un elemento de la escena nos parece inverosímil.)

La distancia es una noción *aproximativa,* fatalmente subjetiva y difícilmente medible: más bien se expresa cualitativamente, con un "muy poca" (fusión e identificación emotivas), o un "demasiado" (desinterés).

II. LA DISTANCIA CRITICA

En nuestro universo cultural, la *actitud distanciadora* tiene una coloración positiva y crítica: existe cierto pudor de caer en la trampa de la ilusión y alienar nuestro juicio. Este contexto cognoscitivo condujo a BRECHT a formular su crítica de la *identificación** (sin duda, también se sumaba su postulado de que nos volvemos incapaces de modificar lo que nos fascina porque lo consideramos eterno e inalterable).

En cambio, el *rechazo de la distancia* inducirá a los directores a activar la participación del público vinculándolo emocionalmente con la escena, intentando destruir el muro entre escena y sala en ciertos casos límites, haciendo participar a los actores y ciudadanos en un mismo culto o rito y en una misma comunidad o fiesta.

III. OTROS PARÁMETROS DE LA DISTANCIA

El distanciamiento de la interpretación teatral no es sólo una simple cuestión de disposición escénica o de puesta en escena. También depende:

— de los valores de la comunidad teatral, de sus códigos naturales:

— del género de espectáculo: la tragedia —y toda forma en la que se proyectan la muerte y el destino — es propicia para fundir al público y adherirlo en bloque a lo que se le presenta. En cambio, la comedia no tiene por qué "sujetar'* a su público en el acontecimiento; por el contrario, provoca la sonrisa crítica por su inventiva en el desarrollo de la intriga; sus procedimientos parecen siempre artificiales y lúdicos;

— del estilo de *actuación** (naturalista, sobreteatral, desdoblada, etc.).

El vínculo entre los componentes de la representación (sistemas escénicos) es relativamente débil: en la obra sintética o el *Gesamtkunstwerk *,* los sistemas están íntimamente imbricados: no existe la posibilidad de un espacio vacío entre ellos. En la dramaturgia épica se distancian unos de otros.

—> *Relación teatral, recepción, comunicación.*

BRECHT, 1963-1970 - STAROBINSKI, 1970 - BOOTH, 1977- PAVIS, 1980c.

Distanciación[3]

Procedimiento para distanciar la representación de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar.

I. DISTANCIACIÓN COMO PRINCIPIO ESTÉTICO

El efecto de distanciación proviene de la traducción del término de SHKLOVSKI: *priem ostranenija, procedimiento* o *efecto de extrañamiento.* Es el procedimiento estético que consiste en modificar nuestra percepción de una imagen literaria, pues "los objetos observados repetidas veces, comienzan a ser percibidos automáticamente: el objeto se encuentra ante nosotros, lo sabemos, pero dejamos de verlo (...) El procedimiento del arte es un procedimiento de singularización de los objetos que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción (...) el propósito de la imagen no es facilitar nuestra comprensión de la significación que contiene, sino crear una percepción particular,

crear su visión y no su reconocimiento" (en: TODOROV, 1965:83, 84, 90).

Este principio estético vale para todo lenguaje artístico: aplicado al teatro, concierne a las técnicas "desilusionantes" que no mantienen la impresión de realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje. La atención del espectador se centra en la fabricación de la ilusión, en la forma en que los actores construyen sus personajes. Todos los géneros teatrales se valen de este recurso.

II. DISTANCIACION BRECHTIANA

A. Una percepción política de la realidad:

BRECHT, en su deseo de modificar la actitud del espectador y activar su percepción, llegó a una noción idéntica a la de los formalistas rusos. Para él. "una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce al objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño" (*Pequeño Organon,* 1963 § 42). La distanciación es "un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños (...) El efecto de distanciación transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificación, en una actitud crítica" (1972:353).

En BRECHT, la distanciación no es solamente un acto estético, sino también político: el efecto de distanciación no se vincula con una percepción nueva o con un efecto cómico, sino con una desalienación ideológica (*Verfremdung* remite a *Entfremdung,* alienación social) (véase, BLOCH, 1973). La distanciación permite pasar del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte.

B. Niveles de distanciación:

Esta se efectúa simultáneamente en diversos niveles de la representación teatral:

1.- La *fábula* narra dos Historias donde una, concreta, es sólo la parábola del texto y de la moral más profunda.

2.- El *decorado* presenta el *objeto* que debe ser reconocido (ej.: la fábrica) y la *crítica* que debe efectuarse (la explotación de los obreros) (BRECHT, 1967, vol. 15:455-458).

3.- La *gestualidad* informa acerca del individuo y su pertenencia social, su relación con el mundo del trabajo.

4.- La *dicción* no psicologiza el texto, *sino que* restituye su *ritmo y* su artificialidad (ej.: pronunciación musical de los alejandrinos).

5.- A través de su *actuación*, el actor no encarna a su personaje; lo muestra manteniéndolo a distancia.

6.- Las apelaciones al público, los *songs*,* los cambios de decorado son otros de los muchos *procedimientos** que rompen la ilusión.

—> *Historización, épico, efecto de extrañamiento*

BARTHES, 1964 - RULICKE-WEILER, 1968 - CHIARINI, 1971 BLOCH, 1973.

Documental

Véase *teatro documental*

Drama

(Del griego *drama,* acción. Esta palabra procede del dórico *drân,* que corresponde a la palabra ática *prattein,* actuar.) Término apenas empleado antes del siglo XVIII. Según D'AUBIGNAC (1657) "el drama significa todo el poema".

1- En un sentido general, el drama es el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado. Obra *dramática** es solamente la denominación para este tipo de texto.

2.- En el siglo XVIII, el *drama* se *transforma* en un género particular de *obra** de teatro, la cual se presenta como síntesis (o "intermediaria'' o "derivado") de la *comedia** y de la *tragedia**. La acción *patética** no excluye los elementos cómicos, realistas o *grotescos**. Es un "género serio" (DIDEROT) a partir del cual la tragedia burguesa (o doméstica) apela a la sensibilidad lacrimosa y al espíritu filosófico del siglo XVIII. El adjetivo de drama significaría antes *melodramático* que *patético**. Los defensores del drama (burgués) van desde VOLTAIRE a DIDEROT pasando por NIVELLE DE LA CHAUSSEE. S. MERCIER, etc. Debido a la preocupación por el realismo textual y escénico, ellos sacan adelante sus temas en su propia época, queriendo producir un efecto de ilusión y de autenticidad. De aquí resulta una experimentación escénica y una preocupación por privilegiar la mímica y la pantomima *(cuadro viviente*)*.

3.- El drama es a veces la abreviación de *drama romántico,* que HUGO convirtió en la quintaesencia del teatro: "SHAKESPEARE es el Drama, y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es la característica propia de la tercera época de la poesía, de la literatura actual" (*Prefacio a CROMWELL).*

4.- En la actualidad, para designar el "género teatral", caracterizado precisamente por la mezcla de géneros y subgéneros, ciertos críticos (LIOURE, 1973) emplean *drama* para toda obra que no corresponde a un subgénero definido y que mezcla todos los estilos y medios escénicos, semejante en esto a un *teatro total**.

SZONDI, 1973.

Drama burgués

Véase *drama (sentido 2)*

Drama histórico

Véase *historia*

Drama lírico

1.- A menudo sinónimo de ópera y de ópera-cómica, o sea, de teatro cantado.

2.- En oposición al género dramático, el drama lírico se caracteriza por la ausencia de acción y de movimiento en favor de una profundización en la cualidad poética y estática del texto que vale por sí mismo. Ciertos diálogos se denominan *líricos* cuando es secundario saber quién los ha proferido y en qué situación.

WAGNER, 1852 - SZONDI, 1975a.

Drama litúrgico

Surge en Francia y en España, entre el siglo x y el siglo xii. En el transcurso de la misa los fieles intervenían en el canto y en la dicción de los salmos y comentarios de la Biblia (ciclo de Pascua en torno a los temas de la Resurrección, de la Navidad en torno de la Natividad). Gradualmente se le añaden escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y no se recurre ya al latín sino al francés o al español (drama semilitúrgico), para los sainetes representados en el atrio de la iglesia. La dramaturgia litúrgica producirá los *milagros** y los *misterios**.

Dramático y épico

Lo épico tiene su lugar en una teoría ael teatro, puesto que no se limita a un género (novela, novela corta, poema épico), sino que juega en el teatro un papel de principio organizador. Lo épico designa no sólo una forma realizada de una manera concreta, sino también un conjunto de procedimientos estéticos e incluso ideológicos corrientemente utilizados en el teatro, sobre todo después de la teorización brechtiana..Como lo dramático y lo épico forman una dicotomía dialéctica, es útil definirlos en un montaje paralelo.

I. CRITERIOS ESTÉTICOS

DRAMÁTICO	*ÉPICO*
A. La escena	
1.- El acontecimiento se desarrolla ante nosotros, en un presente inmediato.	El acontecimiento pasado es "reconstituido" a través del acto de narración.
— Pretende que lo revivamos.	— Pretende exponérnoslo "paso por paso".
— Se limita a momentos excepcionales de la actividad humana (crisis, pasiones).	— Constituye una "totalidad"; puede estar formado por un conjunto importante de hechos.
2.- Punto de vista de la presentación:	
	El narrador se anula ante el "él" ficticio de los

La acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el espacio y en el tiempo; son presentadas bajo la forma de réplicas entre un "Yo" y un "Tú".

personajes. Toma sus distancias ante la acción.

B. La acción

— Se desarrolla ante mí, forma un conjunto que se me impone y no podría ser fragmentada sin perder toda sustancia: "La acción dramática enmudece ante mí" (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).

— El narrador no es aprisionado en la acción, sino que conserva entera libertad de maniobra para observarla y comentarla: "Yo giro en torno a la acción épica y ésta parece no moverse" (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).

C. Actitud del lector-espectador

Sumisión:

"(…) Estoy fascinado por la presencia sensible (de lo dramático), mi imaginación pierde toda libertad, una inquietud perpetua se manifiesta en mí y se mantiene; toda mirada hacia atrás, toda reflexión me está prohibida pues soy arrastrado por una fuerza extraña (…)" (Ibid).

Libertad:

"(…) Puedo caminar con paso desigual, según mi necesidad subjetiva me puedo demorar más o menos, puedo adelantarme o retrasarme, el narrador conserva una libertad serena" (Ibid).

D. Esta doble actitud del espectador ante la representación será retomada por BRECHT en su comparación entre el Teatro del carrusel y el Teatro del planetario (BRECHT. 1972:516-522).

Carrusel:

El espectador es embarcado en una historia (un tiovivo) que no controla; se ilusiona con los animales y los paisajes que cree ir encontrando.

Planetario:

En el planetario, los movimientos de las estrellas son reconstituidos esquemática pero fielmente en sus trayectorias.

II. CRITERIOS ESTÉTICOS E IDEOLÓGICOS

A. Funciones de la forma épica:

Encontramos elementos épicos en el drama mucho antes que en el teatro de BRECHT. Los misterios de la Edad Media, el teatro clásico asiático, incluso los relatos en el teatro clásico europeo también constituyen elementos épicos insertados en el tejido dramático de la obra. Pero siempre se trata de procedimientos técnicos y formales que no cuestionan la dirección global de la obra y la función del teatro en la sociedad.

En cambio, para BRECHT el paso de la forma dramática a la forma épica no es motivado por una cuestión de estilo, sino por un nuevo análisis de la sociedad. De hecho, el teatro dramático ya no es capaz de dar cuenta de los conflictos del hombre en el mundo, el individuo ya no se opone a otro individuo, sino a un sistema económico: "Sólo para lograr captar los nuevos temas, se precisa una forma dramática y teatral nuevas (...) El petróleo rechaza los cinco actos, las catástrofes de hoy no se desarrollan en línea recta, sino en forma de ciclos críticos, los héroes cambian a cada fase (...) Para dramatizar tan sólo una

simple noticia de prensa, la técnica dramática de HEBBEL y de IBSEN es del todo insuficiente" (1967, vol. 15:197).

El sistema brechtiano, sin ser necesariamente un sistema filosófico cerrado, se encuentra formulado por primera vez en "Notas sobre la ópera *Mahagonny*" (1931) y logra su expresión definitiva en *Pequeño Orgqnon* (1948), en *La compra del metal* (1937-1951) y en *Dialéctica en el teatro* (1951-1956).

B. Notas sobre la ópera de *Mahagonny* (1931):

OPERA DRAMÁTICA	OPERA ÉPICA
La música ofrece: música que engrandece al texto, música que impone al texto, música que ilustra, música que pinta la situación psíquica.	La música transmite: el texto que expone, el texto que presupone, la posición que toma, la conducta que muestra.

BRECHT (1967, vol. 17:1004)

Este esquema de *Mahagonny* contiene ya en germen todos los principios del teatro épico brechtiano. Por ejemplo, retoma la gran mayoría de los criterios formales de los análisis de GOETHE y SCHI-LLER, pero los justifica a priori por un análisis nuevo de la sociedad y por las necesidades de una "estética de lucha".

C. Bosquejo del sistema épico brechtiano:

1.- La escena: no es "transfigurada" por el lugar de la acción; expone su materialidad, su carácter ostentativo y demostrativo (el podio). No encarna a la acción, sino que la mantiene distanciada.

2.- La acción y la fábula: la historia "mostrada" no reposa en la progresión constante de una curva dramática; se fragmenta en secuencias narrativas autónomas que no parecen dirigirse hacia un punto final, sino que se agrupan en un montaje. La acción frecuentemente se interrumpe con comentarios; no es progresiva e ininterrumpida como en la forma dramática, sino constituida escalonadamente por situaciones que no surgen las unas de las otras. "El teatro épico se parece en esto al cine, avanza a saltos. Las situaciones aisladas, separadas, chocan las unas con las otras, dando a este teatro su forma fundamental que nace del choque" (BENJAMIN, 1969).

La acción se presenta como *cita** que deja ver los mecanismos del relato; las unidades *narrativas siempre favorecen* la *comparación entre* la ficción y la realidad social a la cual remiten.

3.- La actuación épica: a través de su actuación, el actor debe, si no impedir, al menos hacer dificultosa la identificación continua del espectador con su personaje. Mantiene la figura a distancia, no la encarna, sino que muestra cómo es: toda la maquinaria teatral es exhibida, en vez de ser anulada con el propósito de producir la ilusión. A través de su gestualidad, el actor explícita la construcción artificial de su *personaje: de aquí* las rupturas, los *movimientos* bruscos, el rechazo a encarnar una figura sin faltas. El teatro brechtiano es ante todo épico, debido a la actitud crítica del narrador ante la fábula, y no por las técnicas formales (montaje, descripciones, relatos, etc.) tomadas de la novela *(gestus *)*.

4.- El espectador: siempre relajado y no alienado por el espectáculo; debe poder intervenir con su juicio objetivo en el curso de la representación; no recibe de la escena una imagen familiar y por lo tanto

tranquilizadora de *lo* que vive cada día sin hacerse preguntas; reconoce el *estado* de las cosas que había creído eternamente inalterables. Esta actitud de sorpresa interroga lo evidente; se constituye por los *"efectos de extrañamiento**" que arrojan una nueva luz sobre la escena y sobre la realidad social que ésta designa.

D. Tendencias actuales:

Todo teatro experimental contemporáneo toma en consideración teórica y práctica los principios de la representación dramática y/o épica. No obstante, en conformidad con las precisiones de BRECHT hacia el fin de su obra teórica (véase, *Suplementos al Pequeño Orga-non,* 1954), lo épico y lo dramático no pueden ser abordables individualmente y de forma exclusiva, sino en su complementaridad dialéctica: la demostración épica y la participación total del intérprete-espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo.

El principio del relato y del narrador que narra la historia de otro narrador, que a su vez, etc., parece utilizarse con frecuencia, sin que esto responda siempre claramente a la necesidad de interpretar de una forma realista la realidad social.

En suma, el gusto por lo épico se acompaña muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Lo épico sirve, pues, más para interrogar las posibilidades y límites del teatro que para dar una interpretación pertinente de la realidad.

—> Forma cerrada y forma abierta, dramaturgia, realidad representada, fábula, teatro aristotélico, epilación.

RILLA, 1957 . KESTING, 1959 - DORT, 1960 - LUKACS, 1965 NATEW, 1971 - SARTRE, 1973 - PAVIS, 1978b.

Dramatis personae

1.- En las ediciones antiguas de textos teatrales, los *dramatis personae, "personajes* (o máscaras) del drama", se agrupan en una lista que precede a la obra. Se trata de nombrar y caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama que se va a leer: esto aclara de entrada la *perspectiva* * del autor acerca de sus personajes, y orienta el juicio del espectador.

2.- Es significativo señalar que la palabra latina *persona* (máscara) es la traducción de la palabra griega para *personaje dramático* o *papel.* De este modo, el personaje originalmente se concibe como una voz narrativa; es un doble del hombre "real". Posteriormente, los gramáticos han utilizado la imagen de la máscara y del drama para caracterizar las relaciones entre las tres personas: la primera (yo) juega el papel principal, la segunda (tú) le da la réplica, mientras que el *él* no se define en términos de persona en el intercambio entre *yo* y *tú.*

3.- En la crítica anglosajona, alemana y española, *dramatis personae* se emplea a veces en el sentido de *protagonista** o de personaje. Es el término genérico más vasto para designar al personaje *(carácter*, figura*, tipo*, rol*, héroe*).*

Dramatización

Véase *teatralización*

Dramaturgia

(Del griego *dramaturgia,* componer un drama.)

I. EVOLUCIÓN DE LA NOCIÓN

A. Sentido original y clásico del término:

Según LITTRE, la dramaturgia es el "arte de la composición de obras teatrales".

1.- La dramaturgia, en su sentido mas general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.

Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores (véase, los *Discursos* de CORNEILLE y la *Dramaturgia de Hamburgo* de LESSING, etc.), tenía como propósito descubrir reglas, e incluso recetas, para componer una obra, y dictar las normas de composición a los dramaturgos (ej.: la *Poética* de ARISTOTELES, la *Práctica teatral* de D'AUBIGNAC, *El arte nuevo de hacer comedias* de LOPE DE VEGA).

2.- J. SCHERER, autor de una *Dramaturgia clásica en Francia* (1950), distingue la *estructura* interna* de la obra —o dramaturgia en sentido estricto— y la *estructura extema* —vinculada a la (representación del texto: "la estructura interna (...) es el conjunto de elementos (...) que constituyen el fondo de la obra; es lo que constituye el asunto para el autor, antes de que intervengan las consideraciones de elaboración. A esta estructura interna se opone la estructura externa, que es siempre una estructura pero constituida principalmente por formas, y formas que ponen en juego las modalidades de la escritura y de la representación de la obra (SCHERER, 1961).

La *dramaturgia clásica** busca los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico: por ejemplo, la *exposición*,* el *nudo*,* el *conflicto*,* el final, el *epílogo*,* etcétera.

3.-La dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional.

B. Sentido brechtiano y posbrechtiano:

A partir de BRECHT y de su teorización sobre el teatro dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia, considerándola:

1.- La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.

2.-El vínculo específico de una forma y un contenido en el sentido en que ROUSSET define el arte, "que reside en esa solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma" (1962:1).

3.- La práctica totalizante del texto puesto en escena y destinado a producir cierto efecto en el espectador. De este modo, "dramaturgia épica" designa para BRECHT una forma teatral que utiliza los procedimientos de comentario y distancia narrativa para describir mejor la realidad social considerada y contribuir a su transformación.

La dramaturgia se refiere, en esta acepción, a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, pues, describir su fábula "en relieve", es decir, en su representación concreta, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.

C. Reutilización de "dramaturgia" en el sentido de actividad del "dramaturgista":

La dramaturgia, actividad del *dramaturgista**, consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. Este trabajo abarca la elaboración y la *representación* * de la *fábula* *, la elección del lugar escénico, el *montaje*,* la actuación, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica.

II. PROBLEMAS DE LA DRAMATURGIA

A. Articulación de lo estético *y* lo ideológico:

La dramaturgia (en los sentidos 2 y 3) examina la articulación de una forma teatral y de un contenido ideológico. Siempre busca explicar un criterio formal por una exigencia del contenido y, recíprocamente, muestra cómo cierto contenido encuentra su forma de expresión específica. Por ejemplo, la utilización brechtiana de la forma épica abierta significa que el hombre posee un conocimiento suficiente de los mecanismos sociales para que el resultado de la obra permanezca suficientemente abierto a varios desenlaces, cuya clave posee el espectador. Parafraseando a HEGEL —("las verdaderas obras de arte son aquellas cuyo fondo y forma se revelan perfectamente idénticos", citado en SZONDI. 1956:10)— diremos que las mejores dramaturgias son aquellas donde podemos separar forma y fondo sin destruir su especificidad.

B. Evolución de las dramaturgias:

La evolución histórica de los contenidos ideológicos y de las investigaciones formales explican las divisiones que pueden producirse entre forma y contenido y que ponen en duda su unidad dialéctica. De este modo, SZONDI muestra la contradicción del teatro europeo de fines del siglo XIX, el cual utiliza la forma caduca del diálogo como medio de intercambio entre los hombres para hablar de un mundo donde este intercambio no es posible (SZONDI. 1956:75). Si BREtHT condena la forma dramática, que se presenta como inmutable y productora de ilusiones, es porque el hombre actual tiene una visión científica de la realidad social.

C. Dramaturgia como teoría de la representabilidad del mundo:

Si definimos la dramaturgia como la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo y del espectador, comprendemos los interrogantes a veces angustiados de ciertos autores acerca de la posibilidad de representar teatralmente nuestro mundo actual. En efecto, la dramaturgia y la puesta en escena no son (o dejaron de ser) automáticamente la puesta en escena de la ideología. Esta quizás puede buscarse siempre en la forma ("La ideología consiste en la forma", TRETIA-KOV. "La forma es siempre ideología e ideología eficaz", EISENS-**TEIN.** Citados en: GISSELBRECHT, 1971:31), pero la forma no es siempre evidente. Sirve más o menos bien a la problemática ideológica y dramática de la cual se apodera *(formalismo*).* BRECHT, de acuerdo con el marxismo, piensa que "sólo se puede representar el mundo si se concibe como transformable" (1967, vol. 16:931). Pero muchos autores han abandonado en la actualidad toda pretensión de reproducir la imagen de la realidad social a través del teatro, lo cual por lo demás ni siquiera les preocupa.

D. Formas de la dramaturgia:

La "filtración" de la ideología en la dramaturgia utiliza sin duda todas las formas posibles que oscilan entre lo *particular* y lo *general*. Una dramaturgia de lo *particular* entrega imágenes en bruto, casi no transpuestas de la realidad reproducida en sus ambigüedades y su riqueza. Una dramaturgia de lo *general,* en cambio, interpreta la realidad para entregar los principios fundamentales, sin que el recurrir a la experiencia propia de cada espectador sea siempre posible.

Otra distinción operatoria (de origen brechtiano) es la de: 1/ una dramaturgia "épica" que no oculta la situación de comunicación y de representación, provocando de este modo la *denegación** de todo mundo representado; *2!* una dramaturgia "*dramática"* fundada en la creación y en la ilusión de un referente ficticio a partir de la escena.

E. Dispersión y proliferación de dramaturgias:

Para quien ya no dispone de una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad a través del teatro permanecerá obligatoriamente fragmentaria. Ya no se pretende elaborar una sola dramaturgia que agrupe artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada. Incluso ocurre que una misma representación apele a varias dramaturgias. (El espectáculo ya no se basa en sólo la identificación o la distanciación; incluso ciertos espectáculos intentan fragmentar la dramaturgia utilizada delegando a cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad.) Por lo tanto, hoy en día, la noción de *opciones dramatúrgicas* explica las tendencias actuales mejor que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos.

GOUHIER, 1958 - DORT, 1960 - Kl.OTZ, 1960, 1976 - ROUSSET, 1962 - LARTHOMAS, 1972 - JAFFRE, 1974 - KELLER, 1976 MONOD, 1977a.

Dramaturgia clásica

1.- Históricamente, la dramaturgia clásica se elabora (en el caso de Francia) entre 1600 y 1670. J. SCHERER (1950) distingue un período arcaico (1600-1630), un período preclásico (1630-1650) y un

período estrictamente clásico (1650-1670).

2.- No obstante, la expresión *dramaturgia clásica* ha pasado a designar un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo, así como también un sistema autónomo y lógico de reglas y leyes dramáticas. Las reglas impuestas por los eruditos y por el público del siglo XVII se transformaron en un conjunto coherente de criterios distintivos de la *acción**, de las estructuras espacio-temporales, de lo *verosímil** y del modo de presentación escénica.

3.- La acción se limita y se unifica entorno a un acontecimiento principal, donde todo tiene necesariamente que converger al establecimiento y a la resolución del *nudo* * del conflicto. El mundo representado debe ser esbozado dentro de ciertos límites bastante estrictos: una duración de veinticuatro horas, un lugar homogéneo, una presentación que no afecte ni el buen gusto, ni el *decoro** ni la *verosimilitud**.

Este tipo de dramaturgia, por su misma coherencia interna y su adaptación a la ideología literaria y humanista de su época, se mantuvo hasta las formas posclásicas (MARIVAUX, VOLTAIRE), y sobrevive en el siglo XIX en la *pièce bien faite** y en el *melodrama**, y en el siglo XX en la *comedia ligera** o la telenovela. A partir del momento en que este modelo se fija en una forma canónica (cuando el análisis psicosocial del hombre en ese mismo momento era renovado por las ciencias humanas), este modelo dramático impidió toda innovación formal y toda aprehensión nueva de la realidad. No es pues sorprendente que sea totalmente rechazado por las nuevas estéticas: en el siglo XIX por el drama romántico (aunque éste continúe bebiendo de las fuentes del modelo que rechaza), y a comienzos del siglo XX por los movimientos naturalista, simbolista o épico.

4.- La noción de *dramaturgia clásica* sólo atañe parcialmente a la de *forma dramática*, forma cerrada*, teatro aristotélico*, pièce bien faite**. La frecuencia y persistencia de su empleo probablemente se explica por la gran influencia normativa que el teatro francés del Gran Siglo ejerció en la historia teatral.

D'AUBIGNAC, 1657 - MARMONTEL, 1787 - SZONDI, 1956 -ANDERSON, 1965 - JACQUOT, 1968 - FUMAROLI, 1972 - TRUCHET, 1975 - R. SIMON, 1979.

Dramatúrgico (análisis...)

I. DEL TEXTO A LA ESCENA

Tarea del *dramaturgista**, pero también de la crítica (al menos en ciertas formas penetrantes de esta actividad), que consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El *análisis dramaturgico* intenta iluminar el paso de la escritura *dramática** a la escritura *escénica* *: "¿En qué consiste el trabajo dramaturgico sino en una reflexión crítica acerca del paso del hecho literario al hecho teatral?" (DORT, 1971:47).

II. TRABAJO EN LA CONSTITUCIÓN DEL SENTIDO DEL TEXTO O DE LA PUESTA EN ESCENA

El análisis dramaturgico examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y nuestra actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades? *(dramaturgista *)*.

El análisis explicita los "puntos oscuros" de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador (*recepción*)* establece puentes entre la *ficción** y la *realidad** de nuestra época.

III. NECESIDAD DE ESTA REFLEXIÓN

Desde el momento en que hay puesta en escena, se estima que necesariamente existe una labor dramatúrgica, incluso (y sobre todo) si ésta es negada por el director en nombre de una "fidelidad*' a la tradición, de la determinación a seguir el texto "al pie de la letra", etc. En efecto, toda *lectura** y, *a fortiori,* toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de *enunciación** de la situación y de la interpretación de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o poco imaginativa, es ya un análisis dramaturgico.

IV. ENTRE SEMIOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA

Este análisis sobrepasa la descripción semiológica de sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, lo que el espectador recibirá de la representación, cómo desemboca el teatro en la realidad ideológica y estética del público. Concilia e integra una perspectiva global, una visión semiológica (estética) de los signos de la representación, y una encuesta sociológica acerca de la producción y de la recepción de estos mismos signos.

BRECHT, 1967, vol. 17 - JOURDHEUIL, 1976.

Dramaturgista

Traducción del término alemán *Dramaturg,* Con este término designamos la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

El primer *Dramaturg* fue LESSING: su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), compilación de críticas y reflexiones teóricas, una tradición alemana de actividad teórica y práctica que precede y determina la puesta en escena de una obra. El alemán distingue, a diferencia del francés y del español, el *Dramatiker,* el que escribe obras, del *Dramaturg,* que prepara su interpretación y su realización escénicas.

I. TAREA AMBIGUA DEL DRAMATURGISTA

Cuando el dramaturgista tiene derecho de ciudadanía en el teatro (derecho reciente y aún resistido en Francia), se encarga de:

1.- Elegir las obras a programar en función de la actualidad o de una utilidad cualquiera.

2.- Buscar e investigar la documentación acerca y entorno de la obra. Redactar, a veces, un programa documentativo (cuidándose de no explicar todo de antemano como sucede en algunos textos-programas).

3.- *Adaptar** o modificar el texto *(montaje*, collage*,* superposiciones/repeticiones de pasajes).

4.- Extraer las articulaciones de sentido y eventualmente inscribir la interpretación en un proyecto integral (social, político, etc.).

5.- Intervenir en el curso de los ensayos como observador crítico cuya mirada es más "fresca" que la del director, confrontado cotidianamente con el trabajo escénico. El dramaturgista es, pues, el primer crítico *interno* del espectáculo en elaboración.

II. DRAMATURGISTA: ¿PRE O POS-DIRECTOR?

La actividad del dramaturgista se concreta en la realización escénica. Por ello, obligatoriamente forma equipo con el director y su trabajo, si quiere tener un sentido, debe ser perceptible en la puesta en escena, aunque sólo sea en el nivel de una atmósfera, del juego interpretativo de un actor o de cualquier otro signo de construcción del sentido teatral.

La unanimidad está lejos de reinar con respecto a su papel exacto, pero la importancia de su misión es hoy apenas cuestionada, aun cuando su posición "en sandwich", entre los actores y el director, sea poco grata.

—> *Análisis dramatúrgico, dramaturgia, puesta en escena, lectura, interpretación.*

TENSCHERT, 1960 - BATAILLON, 1972.

Dramaturgo

(Del griego *dramaturgeo,* yo compongo un drama.)

El dramaturgo es el autor de dramas (comedia o tragedia). Por ejemplo. MARMONTEL habla de SHAKESPEARE como "el gran modelo de los *dramaturgos*" (1787).

—> *Autor dramático.*

E

Efecto de actualización

Técnica descrita por el *Círculo lingüístico de Praga* con el nombre de *aktualisace,* es decir, actualización, poner en primer plano un fenómeno.

La actualización del *procedimiento* estétioo (ya sea lingüístico, escénico o lúdico) destaca la estructura artística del mensaje, libera de los automatismos de la percepción a un objeto que se transforma repentinamente en insólito. El efecto de *extrañamiento** brechtiano es un caso de este tipo, pero la actualización es un fenómeno mucho más amplio, propio del arte en general.

En el teatro, la actualización se apoya tanto en la dicción enfática de ciertos versos y palabras, como en el actuar exagerado (no naturalista) del actor que insiste en la teatralidad de su personaje, como en un principio o un detalle de la plástica escénica por medios visuales que llaman la atención (colores, lugar, iluminación). El trabajo dramatúrgico considera como una de sus tareas esenciales subráyar (o, también, atenuar) ciertos aspectos y sentidos de la obra, distribuir los momentos intensos según un proyecto estético-ideológico bien definido. Actualizar no es otra cosa que escenificar de una forma consecuente. Es, como diría BRECHT, el arte de los dialécticos: una débil actualización no desemboca en ninguna concepción organizada; una actualización excesiva desmenuza el espectáculo y oculta el bosque por la gran abundancia de árboles.

—> *Efecto de extrañamiento, coherencia, efecto teatral*.
MATEJKA, 1976a, 1976b - DEAK, 1976 - ELAM, 1977.

Efecto de extrañamiento

Lo contrario al efecto de realidad. Aquí, el objeto mostrado es más criticado que imitado; es "desconstruido": *distanciado** por su apariencia inhabitual y por ja referencia explícita a su carácter artificial y artístico *[procedimiento**). Al igual que el signo poético, que es autorreferencial (JAKOBSON, 1%3) y que designa los códigos que utiliza, la *teatralidad** *es* exageradamente subrayada en la producción de este efecto de extrañamiento (*distanciación *)*.

Lo extraño, categoría estética de la *recepción**,* se distingue difícilmente de otras impresiones como lo insólito, lo raro, lo maravilloso o de la[!] intraducible palabra alemana "das Unheimliche" (la anomalía inquietante). El término brechtiano *Verfremdungseffeckt* es también traducido como *efecto de extrañamiento,* que define mejor la nueva percepción suscitada por la actuación y la puesta en escena.

BRECHT, 1963 - VERNOIS, 197*.

Efecto de realidad

El efecto de realidad (o *impresión de realidad),* en la literatura, el cine o el teatro, interviene cuando el espectador tiene el sentimiento de estar asistiendo al acontecimiento presentado, de ser transportado a la realidad simbolizada, de no estar ante una *ficción* * artística, sino ante una reproducción tan "auténtica" como el "original".

La puesta en escena naturalista, que descansa en la *ilusión** y en la *identificación*,* produce *efectos de realidad* al borrar totalmente las huellas del trabajo de elaboración del sentido a través de la utilización de diferentes materiales escénicos (según la exigencia hegeliana de que una obra no debe revelar nada del andamiaje necesario para su construcción). Los significantes (escénicos y narrativos, es decir, la fábula) son entonces confundidos con el referente de estos signos. Dejamos de percibir la obra como *discurso** y escritura acerca de la realidad, para percibirla como reflejo directo de esta realidad.

Además del placer de la *identificación* * en el espectador, el efecto de realidad *confirma en* la *creencia de que el mundo* representado *se* asemeja perfectamente a los esquemas ideológicos que tenemos de él, esquemas que se dan como naturales y universales.

—> *Denegación, distanciación, recepción.*

Efecto de reconocimiento

Más o menos *sinónimo* de *efecto de realidad* *. Hay efecto de reconocimiento cuando el espectador reconoce en escena una realidad, un sentimiento, una actitud que ya le parece haber experimentado. La impresión de reconocimiento varía según los objetos reconocidos: la *identificación* * con el personaje se realiza según un sentimiento o una impresión que nos parece haber conocido. El efecto de reconocimiento ideológico se produce cuando el espectador se siente en un ambiente familiar cuya legitimidad no pone en duda: "Antes de ser motivo de una identificación (de sí mismo bajo los aspectos de otro), el espectáculo es fundamentalmente motivo de un reconocimiento cultural e ideológico" (ALTHUSSER, 1965:150).

La teoría psicoanalítica explica el placer del espectador ante este efecto de reconocimiento por la necesidad de sublimación estética. Esta sublimación conduce al espectador a apropiarse del yo del personaje y, de este modo, volver a encontrar una parte reprimida o complementaria de su antiguo yo (esencialmente infantil).

—> *Ilusión, denegación, realismo, reconocimiento.*

RICOEUR, 1965.

Efectos de sonido

Producción de ruidos que imitan los ruidos de la vida real para sugerir el medio sonoro donde se representa la obra.

Efecto teatral

(Se opone a *efecto de realidad.)* Acción escénica que revela inmediatamente su origen lúdico y artificial, y no permite ninguna ilusión sobre la realidad del fenómeno imitado. La puesta en escena y la interpretación actoral renuncian a la ilusión: no se hacen pasar por una realidad exterior, sino que, por el contrario, señalan las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter lúdico y artificial de la representación. Paradójicamente, el efecto teatral está prohibido en la escena ilusionista, pues recuerda al público su situación de espectador al subrayar la *teatralidad** o la *teatralización* * de la escena: por eso BRECHT no se opone a la búsqueda de efectos especiales siempre que no pretendan levantar la admiración del público.

El *efecto teatral* es, según la perspectiva dramatúrgica del observador, un defecto o una cualidad constitutiva del espectáculo.

MAYERHOLD, 1963 - BRECHT, 1972:329-376.

Elocución

Forma de expresarse. En retórica: elección y orden de las palabras del discurso. Según ARISTOTELES (*Poética,* 1450a), la elocución es uno de los seis elementos de la tragedia, junto a la fábula, los caracteres, el pensamiento, el espectáculo y el canto.

—> *Dicción, declamación.*

Empatia

Véase *identificación*

Encadenamiento

1.- Vinculación dramática de los episodios de la fábula. Manera en que la obra articula sus elementos

narrativos y en que la puesta en escena coordina y rima los diversos sistemas escénicos y el paso de una acción a otra. La dramaturgia *ilusionista** (clásica, romántica o naturalista) concibe la obra como una progresión temática y *actancial*, y* se preocupa de que los encadenamientos sean a la vez eficaces y discretos: no se deben ver los "nudos" que los unen entre sí.

2.- Un encadenamiento es a veces un *motivo** (texto, intermedio lírico o danzado, comentario), destinado a realizar la vinculación entre dos escenas (encadenamiento del narrador épico, del presentador en el circo o en el music-hall).

—> *Vinculación de escenas, épico y dramático.*

Enlace de escenas

En la dramaturgia clásica, principio según el cual dos escenas que se siguen deben enlazarse por la presencia de un mismo personaje de una escena a la otra, de manera que el escenario nunca esté vacío. D'AUBIGNAC distingue entre *enlace por presencia* de un personaje y *enlace a través del ruido,* cuando al producirse un ruido, un actor que aparentemente lo ha podido oír, viene para enterarse de qué lo ha producido, o cualquier otra razón, y no encuentra ya a nadie en el escenario (1927:245). El *enlace por fuga* se realiza cuando un "personaje se marcha del escenario en el momento en que otro personaje entra, porque no desea que éste lo vea o le dirija la palabra" (SCHERER, 1950:437).

Enredo

El enredo es una situación o una *intriga** inextricable y confusa que impide a los personajes (y a los espectadores) percibir sus posiciones respectivas en e) tablero estratégico de la obra. Esta es la situación habitual del vodevil o de la comedia de intriga.

El placer que el espectador obtiene al seguir el enredo, se mezcla con la exasperación de no estar jamás seguro de comprender por entero y lo suficientemente rápido, y de ser entorpecido en su deseo de acceder a la conclusión final. Inversamente, a menudo es también el placer de superar el enredo gracias a un atajo o a una anticipación simplificadora lo que constituye el placer en la comedia de intriga.

Ensayo

Trabajo de aprendizaje del texto y de la actuación escénica efectuado por los *actores** bajo la dirección de un director de teatro. Esta actividad de preparación del espectáculo absorbe al conjunto del elenco y adquiere formas muy diversas *{puesta en escena*)*. P. BROOK (1968:154) sostiene que la palabra francesa *repetition,* evoca un trabajo casi mecánico, mientras que los ensayos se desarrollan cada vez de una forma diferente y a veces son creativos. (Si no lo son o si se prolongan en el ensayo infinito de la misma obra, la muerte del teatro es rápidamente perceptible.) La palabra alemana *Probe* ("prueba") y la española *ensayo* dan mejor la idea de una experimentación y de una "búsqueda" previa

antes de adoptar la solución definitiva.

—> *Trabajo teatral, juego.*

Entonación

Véase *declamación*

Entrada y salida del personaje

1.- La entrada en escena del personaje tiene siempre una gran importancia dramática. En la escena, se añade un efecto de *expectativa** y de sorpresa. Por otra parte, el criterio de la entrada o la salida ha sido largo tiempo considerado como lo que definía a la escena: la dramaturgia (y la tipografía del texto clásico) consideraba la entrada y la salida de un personaje como lo que modifica la situación teatral, las relaciones entre los personajes y por lo tanto sus discursos, de manera que la escena se transformaba en una unidad de acción y servía como segmentación a la *dramaturgia* * y como ritmo de la obra (SCHERER. 1950).

2.- Desde el momento en que entra el personaje, a menudo es posible hacerse una idea general de su carácter, de su condición social y de su relación con otros personajes. A menudo, su llegada es cuidadosamente preparada y anunciada, a veces retardada para lograr un efecto de *expectación** *(Tartufo)*. La dramaturgia clásica y todo el teatro naturalista se obsesionan con la motivación y la verosimilitud de las entradas y salidas. En efecto, nadie puede atravesar la escena sin que esto sea exigido por la *situación* * dramática.

La entrada equivale a menudo a una especie de *prólogo **, de *exposición* * y de *modalización* * instantáneas: muchas informaciones se vehiculan de manera tal que en ocasiones llegan a entorpecer el desarrollo y la precisión del personaje.

3.- Por mucho tiempo la entrada funcionó únicamente según la oposición bastidores/escena, oculto/no-oculto. La entrada era recibida con aplausos para saludar al actor y producir por lo tanto una pausa de algunos segundos antes de pronunciar las palabras del papel y comenzar así la ficción. En la práctica actual, la entrada ha perdido considerablemente su efecto de sorpresa y a veces se caracteriza por nuevas convenciones: comienzan a hablar actores que ya estaban en el escenario, proyector dirigido al que acaba de entrar, práctica gestual o incluso simple convención verbal (los personajes de BRECHT exponen su identidad; los actores de VITEZ anuncian en *Andrómaca* qué papel representan y cuándo cambian a otro).

La salida del actor ha sido igualmente preparada de antemano: marca el término del discurso y, necesariamente, al reducir el número de personajes, anuncia la conclusión. Las falsas salidas (como en *El misántropo,* II, 3-4) o las salidas que no terminan nunca pican la curiosidad del público y mantienen todavía por algún tiempo la tensión dramática.

Entretenimiento

Véase *intermedio*

Enunciado, enunciación

Véase *discurso*

Épico

Véase *dramático*

Epílogo

(Del griego *epilogos,* peroración de un discurso.)

Discurso al término de una obra que sirve para sacar conclusiones sobre la historia, dar gracias al público o estimular su deducción de lecciones morales o políticas del espectáculo. Se distingue del desenlace por su posición "exterior-a-la-ficción" y por la relación que instaura entre la fábula y la realidad social del espectáculo.

—> Prólogo, apelación al público, discurso.

Episodio

(Del griego *epeisodion,* entrada.)

1.- La tragedia griega era segmentada en *epeisodia,* partes situadas entre los cantos del coro.

2.- Acción secundaría, vinculada indirectamente a la acción principal y que forma un todo (Sinónimo de *digresión).*

3.- En el sentido de *episodios* de la *intriga** (o de la acción), los episodios son partes integrantes —los "eslabones"— de la intriga.

—> Fábula, análisis del relato

Epización del teatro

(Del alemán *Episierung.)*

Tendencia del texto, desde fines del siglo XIX, a integrar elementos *épicos** (narrativos) en su estructura dramática: relatos, supresión de la *tensión*,* ruptura de la *ilusión** y toma de la palabra por un

narrador, escena de masas e intervención de un coro, documentos vehiculados como en una novela histórica, etc.

Este movimiento de desdramatización, ya acusado en ciertas escenas de SHAKESPEARE o de GOETHE (*Goetz*. *Fausto* //), se acentúa en el siglo XIX con el *teatro leído** (MUSSET, incluso HUGO) y en los frescos históricos (GRABBE, BUCHNER). Culmina en el teatro épico contemporáneo. Son posibles diversas explicaciones de este fenómeno, cuyos teorizadores fueron HEGEL (1965) y luego LUKACS (1965). Se resumen en el fin del individualismo heroico y del combate singular. En su lugar, el dramaturgo, si quiere mostrar los procesos sociales en su totalidad, deberá hacer intervenir una voz que comente y organice la *fábula** como panorama general, lo cual exige más bien una técnica de novelista que de dramaturgo.

—> *Historia, conflicto, narrador, narración.*

SZONDI, 1956.

Equívoco

Véase *quidproquo.*

Escena

(Del griego *skênê,* cabaña, labiado,)

1.- El *skênê* era, en los comienzos del teatro griego, la tienda de campaña detrás de la *orchesira. Skênê, orchestra* y *theatron* forman los tres elementos escenográficos de base del espectáculo griego; la orquesta o la zona de representación vincula la escena de actuación con el público.

El *skênê* se desarrolla en lo alto, conteniendo el *iheologeion o* zona de representación de los dioses y de los héroes, y en la superficie con el *proscenium,* fachada arquitectónica precursora del decorado mural y que más tarde será el espacio del procenio.

2.- El término *escena,* al igual que *theatron,* a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento ("hacerle una escena a alguien").

Escena-sala (relación...)

Véase *relación teatral*

Escena (tipo de)

En vez de pasar revista a todos los ejemplos históricos de escena —lo que requeriría varios volúmenes— podemos distinguir dos tipos fundamentales:

1. *Escena cerrada* (ilusionista): es el caso de la escena *a la italiana o frontal,* en alemán "Guckkastcnbüne": una caja que sólo tiene una cara abierta y que se sitúa en el eje de perspectiva de la sala. No se hace visible hasta el comienzo de la actuación y se crea con ella.

2.- *Escena abierta:* el público la rodea en más de 180°, su profundidad y su espacio son perceptibles. Se trata de una escena popular donde la acción se lleva a una plataforma y el público es invitado a participar (ej.: escena griega, medieval, isabelina). Lo es, también, la escena "épica" brechtiana, abierta material e "intelectualmente" a la crítica. Preexiste a la actuación y es simplemente un podio para la exposición.

SONREL, 1943 - SOURIAU, 1948.

Escenario

Véase *escena*

Escénico

1.- Que tiene relación con la *escena* *.

2.- Que se presta para la expresión teatral (sinónimo: dramático, teatral). Una obra o un pasaje son a veces particularmente *escénicos,* es decir, espectaculares, fácilmente realizables y representares.

Escenificación

Véase *puesta en escena*

Escenocrático

"En un teatro escenocrático, todo se organiza en torno a la escena, y ésta es el lugar por excelencia donde los hombres se manifiestan tal como son, a través de la palabra más que por el gesto" (DORT, 1971:25).

La concepción escenocrática del teatro marca la culminación de la tradición occidental (encarnada en la estética hegeliana): la escena revela una verdad profunda del texto y es la imagen misma de esta *revelación del sentido.* El *espacio* * escénico es sagrado en la medida en que el espíritu de una obra o de una época se manifiesta en él.

A la estética escenocrática se opondrá luego la idea de que la escena contribuye a la producción del sentido textual, *lo* invierte y *lo* revierte, eliminando toda preeminencia del uno sobre el otro, y acabando

con los límites armoniosos de la *representación clásica.*

—> *Texto y escena, puesta en escena.*

Escenografía

La *skénographia* es, para los griegos, el arte tic *adornar* el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también, por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a *decorado*,* para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo no se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de "simple figuración'' respecto de un texto preexistente y determinante.

Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado por el telón de fondo, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica tiene causas dramatúrgicas y corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica. Mucho tiempo se creyó que el decorado debía materializar las coordenadas espaciales verosímiles e ideales del texto que el autor debía concebir al escribir su obra: la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar *y* reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las situaciones y propio para situar abstractamente al hombre eterno, despojado de raíces étnicas o sociales. En cambio, en la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como *dispositivo** propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto. La escenografía es, pues, el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular, de la escena y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no "ideal" o "fiel" sino la más productiva posible para leer el texto dramático y para vincularla a otras prácticas teatrales. "Escenografiar", es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio textual y escénico, estructurar cada sistema "en sí mismo" y en función del otro en una sucesión de acuerdos y desajustes.

Valiéndose de estos nuevos poderes, el escenógrafo toma conciencia de su autonomía y de su contribución original a la realización del espectáculo. En otro tiempo personaje sin brillo, encargado sólo de pintar los telones de fondo para gloria del actor o del director, de ahora en adelante tiene la misión de investir totalmente los espacios: escénico, escenográfico y teatral. Tiene en consideración *marcos*• cada vez más grandes: la escena y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la

sala en el edificio teatral o en el lugar social, el acceso inmediato a la zona de representación y al edificio teatral. El escenógrafo, al hacerse cargo de volúmenes, a veces es llevado a afinar el trabajo global de la puesta en escena en su exclusivo beneficio. Esto sucede cuando el espacio de la escena ya no es un pretexto para una exposición de telones o una búsqueda formal de volúmenes o colores. Célebres pintores (PICASSO, MATISSE, los pintores del Ballet Ruso) han sido atraídos por esta expresión libre y esta exposición "teatral'* de sus obras, y la tentación esteticista por un decorado bello en sí mismo continúa siendo grande, a pesar de las advertencias de los directores preocupados por devolver al decorado a su justo lugar e implicarlo en la producción del sentido global de la representación.

A pesar de la extrema diversidad de las investigaciones contemporáneas de la escenografía, podemos enumerar algunas tendencias:

— *Romper la frontalidad* y el '‘encajonamiento" a la italiana, para abrir la escena a la sala y a la mirada, para aproximar al espectador a la acción. La escena a la italiana, en efecto, se considera anacrónica, jerarquizada y fundada en una percepción distante e ilusionista. Este rechazo no excluye, por otra parte, una reconquista y un regreso vigoroso de esta misma escena para experimentar el lugar de la ilusión, de la fantasía y de la maquinaria totalizante: la inversión es completa, puesto que la escena a la italiana ya no es el refugio de la verosimilitud, sino la indicación de la decepción y de la fantasía.

— *Abrir el espacio* y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria e inmovilizada, y repartir al público en torno suyo y a veces en el acontecimiento teatral.

— *Disponer la escenografía* en función de las necesidades del actor y de un proyecto dramático específico.

— *Restructurar el decorado* haciéndolo descansar alternativamente en el espacio, en el objeto, en el vestuario: muchos son los términos que sobrepasan la visión inmóvil de una superficie a vestir.

— *Desmaterializar la escenografía:* gracias al empleo de materiales ligeros y muy movibles, la escena se utiliza como instrumento y ‘prolongación" del actor. La luz y el registro de proyectores esculpen en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera.

En todas estas prácticas contemporáneas la escenografía ya no es un elemento que depende del telón de fondo de antaño, sino un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral.

Escenología

Neologismo que data de comienzo* de siglo. Ciencia de la puesta en escena, teoría de la práctica escénica. La aparición de este término (poco empleado), testimonia una toma de conciencia de la *puesta en escena* * como arte autónomo y como conjunto de técnicas de representación decisivas para la interpretación de la obra teatral.

Escritura dramática, escritura escénica

1.- La *escritura* (el *arte* o el *texto) dramática* es el universo teatral tal como es inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector. El *drama* se concibe como estructura literaria que reposa en ciertos principios dramatúrgicos: separación de papeles, diálogos, tensión dramática, acción de personajes.

2.- La *escritura* (o el *arte) escénico,* es la forma de utilizar el aparato escénico para poner en escena, "en imagen y en persona", a los personajes, el lugar y la acción que allí se desarrolla. Esta "escritura" (en el sentido actual de estilo o manera personal de expresarse) no tiene nada en común con la escritura del texto: designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir un sentido al espectador. Para que la comparación con la escritura se justificara, primero sería preciso establecer el léxico de los registros, de las unidades y de los modos de la práctica escénica. Aunque la *semiología* * revele ciertos principios del funcionamiento escénico, está sin duda muy lejos de un alfabeto y una escritura en el sentido tradicional.

La escritura escénica no es otra cosa que la *puesta en escena** cuando es asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, incluso el texto, y organiza sus interacciones, de manera que la representación no es un subproducto del texto sino el fundamento del sentido teatral.

El *trabajo dramatúrgico** (del *dramaturgista*)* considera el *texto dramático* en la perspectiva de su *escritura escénica.*

3.- Para PLANCHON, estas dos formas de escritura siempre han existido, pero cada época privilegia una en particular: la Edad Media escribe en imágenes, intenta representar a los personajes de sus misterios. El clasicismo parte del texto, adapta y retrabaja los materiales textuales, sin preocuparse por su presentación visual. Nuestra época distingue estas dos escrituras y las representaciones escogen una de las dos: "a veces el texto dramático ocupa todo el terreno, a veces es la escritura escénica y a veces es una mezcla de ambos'* (*Pratiques,* 15-16, 1977, pág. 55). Esta distinción y esta ruptura que los directores como los eruditos, se complacen en perpetuar, es en sí misma discutible, pues si es cierto que históricamente siempre se ha opuesto la *mimesis** (la imitación de una cosa) a la *diégesis** (el relato que describe esta cosa), la imagen al texto, esto se ha hecho en virtud de un criterio de imitación y de realismo, y por lo tanto en relación con el referente, el cual está lejos de ser el único posible. Por otra parte, todo texto obliga al lector a hacerse una representación ficticia y visual, y toda imagen escénica también se lee según un conjunto de códigos y de circuitos que la linearizan y descomponen. Curiosamente, los dos términos jánicos de *drama** *y* de *escena** son en la actualidad aproximados y comparados por el término *escritura,* cuyo campo semántico es tan vasto como abierto a todas las teorizaciones: ¿escritura convencional según un alfabeto, o escritura "jeroglífica" a medio camino entre las palabras y las cosas? Que la una exista sin la otra, es de todas maneras lo que los participantes de la escena y los teóricos de! texto intentan por todos los medios demostrar en la actualidad.

—> *Retórica, texto y escena.*

BARTHES, 1953 - ARTAUD, 1964a - BARTOLUCCI, 1968 - LART- HOMAS, 1972 - MARTIN, 1977.

Esencia del teatro

I. DIFICULTAD DEL CRITERIO DISTINTIVO

La investigación de la esencia o de la *especificidad** teatral siempre preocupó a la reflexión crítica. Por ejemplo, H. GOUHIER, al pasar revista a las innumerables filosofías del arte teatral, indica cómo el

método inductivo que parte del conjunto de obras, intenta revelar, "a través de las diferencias, una especie de esencia que plantearía la razón de ser y dibujaría una estructura fundamental de la obra teatral" (1972:1063). Señala como "regla inmanente de la obra teatral (...) un principio de economía y armonía" (1063).

II. CONSECUENCIAS DE UNA CONCEPCIÓN ESENCIALISTA DEL TEATRO

Ahora bien, semejante concepción de la esencia teatral es siempre una elección ideológica entre muchas otras, y prescinde de la relatividad histórica, demasiado preocupada por el descubrimiento de una esencia eternamente humana. Las necesidades antropológicas profundamente enraizadas en el hombre (gusto por el juego, por la metamorfosis, por el rito, etc.), ¿bastan verdaderamente para explicar la permanencia y diversidad de las empresas teatrales en la evolución histórica y cultural? De igual manera, los innumerables estudios acerda del origen ritual o festivo del teatro tienen un interés más antropológico que estético.

Una investigación acerca de la especificidad de los *códigos** teatrales y de la dinámica de los *signos**, aunque más técnica, incluso demasiado descriptiva, permitiría al menos no caer en la tentación de un idealismo estético y de una definición *a priori* del teatro.

—> *Teatralidad*, *teoría del teatro, puesta en escena, estética teatral.*

NIETZSCHE, 1872 - APPIA, 1921 - BENTLEV, 1957 - (ÍOUHIER, 1958, 1968, 1972 - ARTAUD, 1964a - SCHECHNER, 1977.

Espacio (en el teatro)

Esta noción se ramifica inmediatamente en varios aspectos o tipos de espacio que es preciso separar cuidadosamente, incluso si en la práctica escénica esta discriminación es una empresa tan vana como desesperada:

I. ESPACIO DRAMÁTICO *

O *espacio representado* en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.

II. ESPACIO ESCÉNICO *

O espacio perceptible en escena: es el espacio *representante* en el cual evolucionan los personajes y las acciones.

III. ESPACIO ESCENOGRÁFICO *

Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.

IV. ESPACIO LÚDICO * (O GESTUAL)

Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es como una emisión por el actor, que es su centro y su origen.

V. OTROS ESPACIOS "METAFÓRICOS"

El componente visual y tridimensional es menos evidente; a veces incluso inexistente:

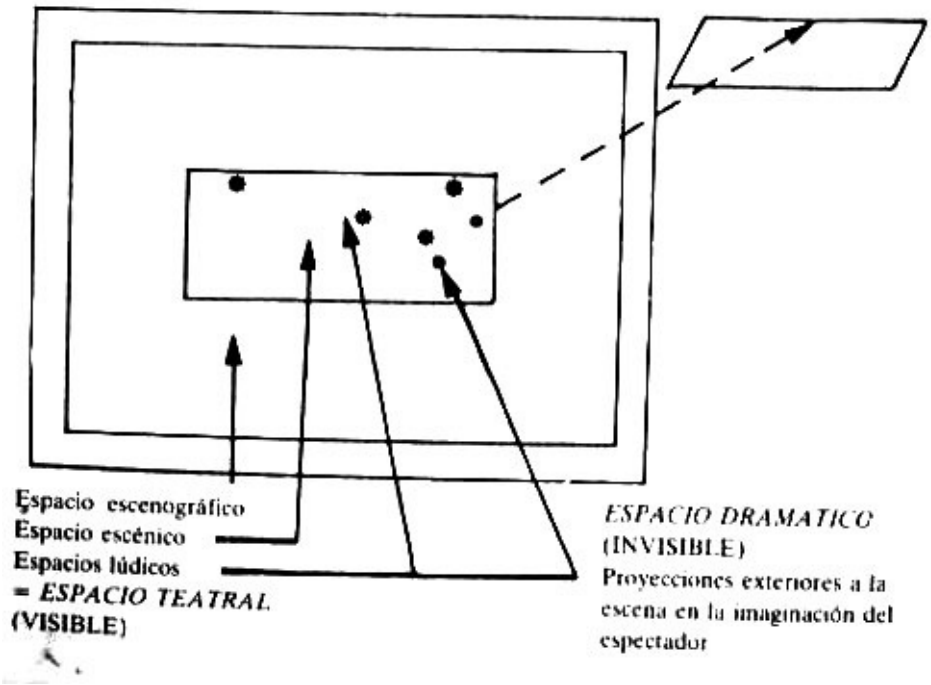
A. El espacio textual *:

La espacialidad de ciertas formas de lenguaje poético, la forma en que su escritura y su disposición influencian sus sentidos. En la poesía, este espacio textual sería perceptible en los caligramas o en la poesía concreta. En el teatro, semejante espacialización es posible cuando el texto aparece como material presentado para ser observado y no destinado al consumo inmediato en el acto de su significación y comprensión por los espectadores: por ejemplo, los textos de la obra de HANDKE o de R. WILSON no significan por su sentido, sino por sus "patrones" repetitivos: son visualizados (*espacio textual*).*

B. El espacio interior *:

Su *forma* y su *dimensión* son más metafóricas que objetivas. Pero en cuanto el dramaturgo intenta "expresar" una visión del personaje, una fantasía o una alucinación, es conducido a ofrecer una imagen visual del espacio interior. Por regla general, todo decorado teatral (espacio exterior) refleja —mimética o contradictoriamente— el espacio interior ficticio de los personajes.

Estos cuatro espacios concretos se representan esquemáticamente como sigue (su imbricación es extrema, sobre todo la del dramaturgo y de lo escénico):



Espacio dramático

El *espado dramático* se opone al *espacio escénico* (o *espacio teatral).* Este último es visible y se concreta en la puesta en escena. El primero es un *espacio construido* por el espectador para fijar el

marco de evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo es visualizable en el metalenguaje del crítico —y de cualquier espectador— que se entregue a la actividad de construcción por imaginación (por la *simbolización* *) del espacio dramático.

I. EL ESPACIO DRAMÁTICO COMO ESPACIALIZACIÓN DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El espacio dramático se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra; esta imagen se constituye a través de los personajes, sus formas, sus características, etc., y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción. Si espacializamos (es decir, si esquematizamos en una hoja de papel) las relaciones entre los personajes, obtenemos una proyección del esquema *actancial* * del universo dramático. El esquema actancial se organiza en torno a la relación *sujeto* en búsqueda y *objeto* de esta búsqueda. En torno a estos dos polos gravitan el resto de los actantes, cuyo conjunto forma la estructura dramática, la cual se visualiza en el espacio dramático. I. LOTMAN (1973) y A. UBERSFELD (1977a) señalan que este espacio dramático se divide necesariamente en dos conjuntos, dos "sub-espacios dramáticos". Lo que describen a través de esta división no es sino el *conflicto* entre dos personajes o dos ficciones, o entre sujeto deseante y objeto deseado. En efecto, todo es conflicto entre dos *partes,* es decir, dos espacios dramáticos, y todo relato es sólo la sintagmatización (es decir, la sucesión lineal) de estos dos paradigmas.

Para que esta proyección del espacio dramático se realice, ninguna puesta en escena es necesaria: la lectura del texto basta para dar al lector una imagen *espacial* del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las *acotaciones escénicas* del autor (una especie de esquema *pre-puesta en escena* *) y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio (decorado *verbal*).* Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático, y no hay nada de sorprendente en que el director de teatro también escoja solamente *una* posibilidad de espacio escénico concreto. Es por esto que la *puesta en escena* * "correcta" no es necesariamente, como a menudo se cree, la que encuentra la mejor adecuación entre espacio dramático y espacio visual *(texto y escena*).*

II. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

El espacio dramático está en perpetuo movimiento: depende de las relaciones actanciales que necesariamente deben cambiar si la obra no ha de tener alguna acción. El espacio dramático llega a ser verdaderamente concreto y visible solamente cuando una puesta en escena representa ciertas relaciones espaciales implicadas por el texto. En este sentido, podamos sostener que el espacio escénico y la puesta en escena son por una parte siempre tributarios de la estructura y del espacio dramático del texto: el director en vano intentará ser muy inventivo y mofarse del texto a escenificar, pues no puede ignorar totalmente la representación mental que se hace del espacio dramático al leer el texto (*texto y escena*).*

El espacio dramático es el espacio de la *ficción** (en esto, es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos da el autor del texto como de nuestro esfuerzo imaginativo. Nosotros lo construimos y lo modelamos a nuestro gusto, sin que jamás se *muestre o* se anule en una *representación re* al del

espectáculo. Esta es su fuerza y también su debilidad, pues "habla menos a la mirada" que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan sin cesar en nuestra percepción, construyéndose recíprocamente el uno al otro, aunque al cabo de un momento seamos incapaces de discernir lo que nos es dado respecto de lo que nosotros mismos fabricamos. En este preciso momento interviene la *ilusión* * teatral. Porque ésta es precisamente la naturaleza de la ilusión: persuadimos de que no inventamos nada y de que sólo son reales las quimeras que tenemos ante nuestros ojos y en el pensamiento.

III. VINCULO ENTRE EL ESPACIO DRAMÁTICO Y ESCENOGRÁFICO

Esta configuración del espacio dramático que reconstituimos en la lectura del texto, influye a su vez en el espacio escénico y en la escenografía. En efecto, cierto espacio dramático necesita, para concretarse, un espacio *escénico* que le sirva y le permita mostrar su especificidad. De este modo, para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que manifieste esta oposición:

A. Para el espacio escénico:
Una división de la escena en dos partes que correspondan a dos campos logrará este objetivo.

B. Para el espacio escenográfico:
(La forma de la sala y la especificidad de la relación escena-sala), la escena *frontal a la* italiana será perfecta: aislará escena y público, encuadrando la acción a través de una escena-vitrina ante la cual los espectadores-observadores se reunirán y con la cual se identificarán en bloque, al proyectarse como sala compacta en el héroe y su espacio dramático.

Contrariamente, en un espacio *no-dramático* (es decir, *épico*),* ya no es admisible la confrontación entre los elementos del drama y entre escena y sala. Los espacios dramático, escénico y escenográfico estarán por ello irremediablemente divididos.

Aquí se plantea el eterno problema de la existencia previa de la *escenografía* o de la *dramaturgia** (estructura dramática). Es evidente que la una determina a la otra; pero en primer lugar, obviamente, viene la concepción dramática, es decir, el problema ideológico del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo después elige el teatro el tipo de espacio escénico y dramático más adecuado para la visión dramática y filosófica. La escena, después de todo, es sólo un instrumento y no una argolla de suplicio dotada de eternidad y que establece la ley en el ámbito de los dramaturgos. Que existan en la historia teatral momentos en que cierto tipo de escenografía ha entorpecido el análisis dramaturgico y, por lo tanto, la representación del hombre en el teatro es indudable. Pero la escenografía termina siempre por fracasar cuando presta flacos servicios, entonces se adapta al movimiento ideológico y dramático (por otra parte, todos saben que se puede representar BRECHT en una escena a la italiana sin perjudicar el sentido dramatúrgico, y que, inversamente, muchos espectáculos en escenario circular o de calle, o "dispersos'', no son experimentos formales que extraen consecuencias ideológicas y dramáticas de su escenografía, sino que perpetúan concepciones dramatúrgicas bastante tradicionales).

HINTZE, 1969 - MOLES y ROHMER, 1972 - LOTMAN, 1973 - SAMI-ALI, 1974.

Espacio escénico

Es el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas, o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente lo que entendemos por "la escena" teatral. El espacio escénico nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la *realidad representada**.

I. LIMITES Y FORMAS DEL ESPACIO ESCÉNICO

El teatro siempre tiene *lugar* en un espacio que es delimitado por la separación entre la mirada (del público) y el objeto observado (la escena). El límite entre el *juego** y el no-juego será definido por cada tipo de representación y de escena. Desde el momento en que el espectador entra en la sala, abandona su rol de observador para pasar a ser participante en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o *happening* *. En ese momento el espacio escénico y el social se confunden. El espacio escénico, salvo en casos de desbordamientos permanece inviolable, independientemente de su configuración o sus metamorfosis.

El espacio escénico se organiza en estrecha relación con el espacio teatral (del lugar, edificio, sala). Ha conocido todas las formas y todas las relaciones posibles con el lugar de los espectadores. Si se admite el origen ritual del teatro, la participación de un grupo en una ceremonia, en un rito, y luego en una acción ritualizada, el círculo representa el lugar primordial y la escena no reclama un ángulo de visión o una distancia particulares. El círculo —en el cual se inspira el teatro griego— se construye y sitúa en la pendiente de una colina; más tarde se instaura por todas partes, de manera que la participación no se limite sólo a la observación exterior del acontecimiento. Es entonces el ángulo y la red óptica que enlaza mirada y escena lo que constituye el vínculo entre el público y la escena. La escena a la italiana, donde la acción y los actores están limitados a un cuadrado abierto frontalmente a la mirada del público (y del príncipe, cuya posición de escucha y observación es privilegiada), organiza el espacio según el principio de la distancia, la simetría y la reducción del universo a un cubo que significa el universo total por el juego combinado de la presentación directa y de la ilusión.

La combinatoria de estos dos principios —el círculo y la línea, el *coro* de celebrantes y la *mirada* del señor— produce todos los tipos de escena y de relaciones en el teatro: la historia del teatro ha experimentado con ellos sin que jamás ninguna fórmula se imponga definitivamente, pues la función de la representación y la figuración de la realidad son variantes absolutas que afectan desde la escritura y la estructura del texto hasta el *guión* * teatral.

II. EL ESPACIO ESCÉNICO COMO SIGNO

El espacio escénico comprende un significante y un significado:

A. El significante:
Es el lugar concreto situado *ante mi, tal como lo* percibo *(una gran* habitación, un cuartucho, etc.).

B. El significado:

Es el espacio sugerido por el significante, su sentido: esta gran habitación es el apartamento del príncipe; este cuartucho es la celda de Fausto, etcétera.

El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo: habitación=palacio; cuartucho = celda.

III. DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA DEL ESPACIO ESCÉNICO

Por una parte, el espacio escénico es determinado por un tipo de escenografía y por la visualización que hizo el director en su lectura del *espacio dramático**. Por otra, el escenógrafo y el director tienen un gran margen de libertad para modelarlo a su gusto. De esta dialéctica entre determinismo y libertad nace el espacio elegido para la representación. Por eso hemos señalado a menudo que el espacio sirve de mediador entre la visión dramática y la realización escénica. Este referente textual y visual juega el papel de mediación (PAVIS, 1976a). "Es a nivel del espacio donde se realiza la articulación texto-re presentación, precisamente porque aquél es en gran parte un *no dicho del texto,* una zona particularmente horadada, es decir, lo que se manifiesta como una *ausencia* en el texto teatral" (UBERSFELD. 1977a: 153).

IV. FUNCIONAMIENTO DEL ESPACIO ESCÉNICO

Gracias a su propiedad de *signo,* el espacio oscila *continuamente* entre el espacio *significante* concretamente perceptible y el espacio *significado* exterior, al que el expectador debe referirse abstractamente para entrar en la ficción *(espacio dramático*)*. Esta ambigüedad constitutiva del espacio *teatral* (es decir, *dramático + escénico)* provoca en el espectador una doble visión. No sabemos nunca con precisión si debemos tomar la escena como algo real y concreto o como *otra escena,* es decir, una figuración latente e inconsciente. En esta última eventualidad, es posible leer la escena como un conjunto de figuras retóricas cuyo sentido profundo buscamos *(retórica*)*. Lo representado en la escena no es la manifestación de otra realidad no-representada, incluso no-figurativa: esta realidad es tanto la del observador que se proyecta en ella como la del director que la esboza mediante el lugar escénico y la presencia de los comediantes *(figurabilidad*)*. *Representar* la escena, es emplear una figura retórica para poder pasar de un elemento —el espacio concreto— a otro, el espacio imaginado, la extra-escena y el espacio dramático. Dos figuras convienen a este paso fuera de lo visible: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud, la segunda por contigüidad espacial. Estas dos combinaciones, que JAKOBSON (1963) *demostró presiden* toda significación y semiosis, dan la clave de todas las figuras escénicas: de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y manipular el espacio.

V. TIPOLOGÍA Y CUALIDADES DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS

A cada estética le corresponde una concepción particular del espacio, de modo que el examen del espacio es suficiente para formular una tipología de las dramaturgias (véase, KLOTZ, 1960 - HINTZE, 1969).

A. El espacio de la tragecia clásica:

Brilla por su ausencia: es un espacio neutro, de tránsito, que no caracteriza el medio ambiente, sino que ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el espacio abstracto y simbólico del tablero de ajedrez: todo significa en él por diferencia, y toda caracterización de los casos es superflua.

B. El espacio romántico:

A menudo sucumbe ante el oropel, el color local y ante la arqueología "subjetiva" encargada de sugerir a la imaginación mundos extraordinarios.

C. El espacio naturalista:

Imita al máximo el mundo que describe. Su base material —infraestructura económica, herencia, historicidad— se concentra en el medio *ambiente** que encierra a los personajes.

D. El espacio simbolista:

Por el contrario, desmaterializa el espacio, lo estiliza en un universo subjetivo u onírico sometido a una lógica diferente (cf. STRINDBERG, CLAUDEL, los proyectos escenográficos de APPIA o CRAIG). Pierde toda especificidad en favor de una síntesis de las artes escénicas y de una atmósfera global de irrealidad (*Gesamtkunstwerk* *).

E. El espacio expresionista:

Se modela en espacios parabólicos (la prisión, la calle, el asilo, el burdel, etc.). Manifiesta la profunda crisis que desgarra la conciencia ideológica y estética.

El espacio del teatro contemporáneo dio lugar a demasiados experimentos como para reducirlo a unas cuantas características. Toda dramaturgia, incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis espacial y de un re-examen de su funcionamiento. El espacio ya no se concibe como el cascarón externo dentro del cual se permiten ciertas combinaciones, sino como el elemento dinámico de toda la concepción dramática. Deja de ser un problema de envoltura para transformarse en el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del *sentido**.

BABLET, 1972, 1975 - HAYS, 1977.

Espacio interior (la "otra escena")

I. DEL ESPECTADOR

El teatro es, a primera vista, el lugar exterior desde donde contemplamos impunemente una escena, al mantenernos nosotros mismos a distancia. Es, según HEGEL, el lugar de la objetividad y también el de la confrontación entre escena y sala; por lo tanto, aparentemente, un espacio exterior, visible y objetivo.

Pero el teatro es también el lugar donde, para gozar, el espectador debe proyectarse (*identificación**). De aquí, como por ósmosis, el teatro deviene el espacio interior, la "extensión del yo con todas sus posibilidades" (MANNONI, 1969:181). Para que haya teatro es preciso que exista un comienzo de identificación y de catarsis: "El verdadero gozo de la obra poética proviene de la liberación de tensiones con respecto a nuestro espíritu" (FREUD, 1969, vol. 10:179). En el personaje encontramos

una parte de nuestro yo reprimido y "quizás el hecho de que el creador nos permite gozar en lo sucesivo de nuestras propias fantasías sin reproche ni vergüenza, contribuya enormemente a este éxito" (179).

De este modo, el espacio escénico adopta la forma y la coloración del yo espectador: por otra parte, a menudo está muy poco caracterizado (en el estilo actual), y verdaderamente se plasma sólo gracias a la proyección de un yo exterior.

II. DEL REALIZADOR

Sucede a veces que la temática de la obra o la opción de la puesta en escena impone un dispositivo escénico que supuestamente debe representar un espacio interior: el del sueño del personaje, de sus fantasías y hasta de su imaginación literalmente *puesta en escena.* El espacio interior de este personaje es en gran parte tributario del espacio interior del creador. Se encuentra frente a su personaje-intérprete en la misma situación de confianza que el espectador que contempla con gusto el yo y las fantasías de los personajes en la escena: manipula y contempla una parte de su yo íntimo en los rasgos de otro. Una buena parte de la visualización escénica será de este modo resultado directo del inconsciente del realizador, a través del inconsciente ficticio del personaje. Los pasajes oníricos son muy a menudo paréntesis en la representación; no se representan de la misma forma que las escenas reales (música y ambiente "desrealizados"). Por ejemplo, PLANCHON salpica sus descripciones picaras de *Locuras burguesas,* con islotes oníricos donde las imágenes surrealistas se imponen *(collage*,* alianza de objetos heteróclitos, sustancia y ritmo gestual diferente). Estos paréntesis oníricos emergen en el momento en que el pensamiento verbal constituido es insuficiente para representar el trabajo de las imágenes, y la imagen onírica aporta una aproximación y una "idea" escénica del trabajo del inconsciente. Este trabajo del inconsciente (en particular, desplazamiento y condensación) se apoya en un juego de imágenes a las que se impide toda verbalización *(retórica*).* Esta técnica de la puesta en escena de elementos inconscientes del sueño o de la fantasía es frecuente en un teatro de *imágenes** sin un texto dominante que exigiría una ejemplificación puntillosa. El director de teatro se emplea entonces a sabiendas (de aquí cierto virtuosismo y esteticismo a expensas de un acercamiento intuitivo y no sofisticado). Pero ella existe en toda puesta en escena, ya que nada del texto impone *a priori* una visualización de un tipo preciso, y puesto que el director y el escenógrafo son libres de fabricar las imágenes que les parezcan mejor. De cierta manera, es en las representaciones realistas y naturalistas donde más evidente resulta la aparición involuntaria de la fantasía creadora del director de teatro. Pues es en el momento en que éste se cuida de no traicionarse, de no presentar nada de su propia visión, cuando corre más peligro de dejar transparentar y fantasear su propio inconsciente. Paradójicamente, sólo hay un teatro de fantasía cuando no sospechamos de él, cuando no intentamos darle forma. Por eso las puestas en escena en este aspecto más ricas son aquellas que dosifican sutilmente el realismo y la fantasía/fantasma. (Las obras de CHEJOV, IBSEN, STRINDBERG, incluso GORKI, quienes por su dramaturgia, vacilan entre los dos estilos, se prestan maravillosamente a la manifestación escénica de espacios interiores reprimidos.)

III. DEL ACTOR

En último lugar, todos estos espacios revelados por la escena pasan por el *cuerpo** del actor. Al proyectar la imagen de su personaje, al dejar ver lo invisible de su conciencia, nunca deja de revelar lo

secreto de su ser (incluso y sobre todo si interpreta una obra de BRECHT o si se "sobreteatraliza"). Sabemos el provecho que ha obtenido GROT-WOSKI (1971) de este "desnudarse" del actor ante el público, para enriquecer la relación teatral y el conocimiento de sí. Esta exterioriza-ción del espacio interior, verdadera obsesión de las investigaciones actuales sobre el actor, tiene el mismo rango que la nueva cualidad del *espacio escénico**. Este, en efecto, ha experimentado el mismo efecto de *repliegue,* es decir, de actualización. Ya no es más un cascarón exterior que organiza un espacio interno seguro para el actor o para el espectador; se proyecta y se dispersa en lugares escénicos que rompen los límites de la escena teatral. La reprsentación teatral deja de ser un objeto arquitectónico dentro del cual el público puede situarse y refugiarse; se transforma en un *objeto plástico* entorno al cual el público debe circular, y al que debe manipular, si quiere obtener un sentido (agresividad masculina necesaria para la penetración del sentido).

—> *Espacio, catarsis, identificación, teatro de fantasía.*

LANGER, 1953 - DERRIDA, 1967:213-340 - GREEN, 1969 - DORELES, 1974 - BENMUSSA, 1974, 1977.

Espacio lúdico (o gestual)

Espacio creado por la evolución gestual de los actores. Estos, a través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres fantaseos o su confinamiento en una zona mínima de representación, trazan los límites exactos de sus territorios individuales y colectivos. El espacio se organiza a partir de ellos, como en torno a un eje, que cambia también de posición cuando la acción lo exige.

Este tipo de espacio parecería reconstituirse a partir de la representación; está en perpetuo movimiento y sus límites son expandibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque aparece como algo inmenso, de hecho está limitado por la estructura escenográfica de la sala. Más aún que el espacio escénico, el espacio gestual se presta para todas las convenciones y manipulaciones; no es un espacio realista, sino un instrumento escénico a disposición del actor y del director. Toda representación es, en este sentido, el doble movimiento de expansión y de concentración del espacio: el espacio escénico proporciona el marco general: tiene tendencia a abarcar y aplastar todo elemento que allí aparece. El espacio gestual, por el contrario, se dilata y llena el espacio ambiente, al menos cuando es bien utilizado. La armonía de estos movimientos espaciales inversos crea la impresión de un juego que utiliza lo mejor posible las posibilidades de la sala.

—> *Gesto, gestus, juego.*

Espacio textual

1.- El espacio textual no debe ser asimilado a las acotaciones espaciales contenidas en el texto dramático. Como todo texto que habla del mundo (representa algo real), el texto dramático también

contiene expresiones del espacio, los complementos de lugar, los embragues (shifters) (por ejemplo, los pronombres personales) que vinculan toda enunciación a su espacio y tiempo. Este fenómeno no tiene por ello nada de específico en el teatro, y sus indicaciones de lugar se sitúan en el plano del contenido, de los enunciados

2.- Si podemos hablar de espacio textual, es sólo en la enunciación del texto, en la forma en que las frases, los discursos y las réplicas se desarrollan en cierto lugar. Pues bien, esta dimensión visual del discurso es —o puede ser— perceptible en el teatro. Los enunciadores están presentes; percibimos de dónde provienen sus discursos y sus intercambios de palabras. El teatro pone a la vista del público textos que se Corresponden y que sólo son comprensibles en cierta interacción casi física (*stichomythia*).* En esta media, *el espacio textual* —o mejor— *discursivo* * es siempre perceptible escénicamente.

Pero el espacio igualmente se inserta en ciertas formas de textuali-dad, y ello desde el momento en que la atención se fija no en lo que el discurso intenta representar (lo que representa dramáticamente), sino en su presentación y su puesta en forma *significante:* si un texto es demasiado poético (opaco) para representar un referente, tiene tendencia a cristalizarse y autofijarse; por ejemplo, *Los Burgraves* de HUGO, son una de las primeras tentativas para llamar la atención del espectador acerca de la materialidad y "espacialidad" de los versos recitados. Una estructura repetitiva de términos o párrafos produce el mismo efecto: el oyente no comprende el texto o la razón de la repetición, es sensible a una enunciación de masas de palabras o de frases (véase, R. WILSON en *Carta a la Reina Victoria* o en *I was sitting...,* donde el texto es dicho dos veces por dos actores sin que la información aumente, lo cual refuerza la imagen de un texto proyectado en el espacio).

Esta puesta en escena del espacio textual se realiza muy fácilmente en el teatro, a pesar de ser un arte tradicionalmente conocido por su presentación sucesiva de escenas y cuadros. Sin embargo, se produce lo contrario: el tiempo del discurso y de la continuidad discursiva se *espacia,* para significar únicamente por *iconización** y *ostensión**. El espacio se transforma en el soporte de la *fábula** y de toda la *historia**. El tiempo es abolido míticamente.

—> Discurso, icono, semiología, texto y escena, objeto.

Esparcimiento cómico

El momento (o la escena) de *esparcimiento cómico* tiene lugar después o inmediatamente antes de un episodio dramático o trágico, para cambiar radicalmente la atmósfera de la situación y retardar la catástrofe (particularmente en SHAKESPEARE y en los dramaturgos que practican la mezcla de géneros). Juega el papel de detener el tiempo, de *suspense** y preparación para la acción dramática.

Especificidad teatral

I

La especificidad del teatro es una noción algo metafísica si lo que buscamos es una sustancia que

contenga todas las propiedades de todos los teatros. Nos servimos de esta expresión (y de la de "lenguaje teatral", "escritura escénica" o "teatralidad") para diferenciar el teatro de la literatura y de las otras artes (arquitectura, pintura, baile). La *semiología** se plantea también el problema de saber si existe un *signo** teatral y un conjunto de códigos propios del teatro, o si los códigos utilizados en la escena se toman de otros sistemas artísticos.

II. ¿UN SIGNO TEATRAL?

Especificidad teatral implicaría que lo icónico de la escena (el signo visual) y lo simbólico del texto (el signo textual) pueden fundirse en un conjunto inseparable y propiamente dramático. Pues bien, los signos lingüísticos y los signos visuales siempre conservan su autonomía, incluso si su combinatoria y su reunión producen un significado que ya no se vincula sólo a un sistema escénico. El signo teatral nunca es la mezcla de diferentes códigos (en el sentido en que un color es la mezcla de dos colores de base). La única "especificidad" posible es el hecho de utilizar y de reunir, en un mismo espacio y tiempo, diferentes materiales escénicos. Pero esta técnica existe también en otras artes audiovisuales (ópera, cine).

III. ¿UNA COMBINACIÓN ESPECIFICA DE SIGNOS?

El segundo problema consiste en plantearse si ia representación teatral mantiene la autonomía de diferentes materiales o crea una síntesis de éstos que puede considerarse como "específicamente teatral". De hecho, la respuesta que da toda *puesta en escena** a este dilema, resulta de una elección estética e ideológica. A veces la puesta en escena busca la armonía y las "correspondencias" entre sus materiales (como en la ópera, en particular la de WAGNER); otras veces aísla cada sistema, que conserva su autonomía hasta el punto de oponerse a cada uno de los otros materiales (BRECHT) para evitar la creación de una ilusión y de una totalidad indescomponible.

IV. OTRAS ESPECIFICIDADES

A. La voz:

La tensión entre el icono escénico y el símbolo textual. Estos dos sistemas, visual y lingüístico, corresponden a dos polos de la representación: el juego corporal del actor y su discurso. Es en la *voz** del comediante, que participa al mismo tiempo del cuerpo y del lenguaje articulado, donde se efectúa una tensión que está lejos de resolverse en una síntesis absoluta (VELTRUSKY, 1976:94-117 - BERNARD, 1976).

B. La acción y la "movilidad" del signo teatral:

La acción, desde la *Poética* de ARISTOTELES, a menudo se presenta como parte indispensable del teatro. Esto se debe a la facultad de la narratividad de pasar indiferentemente de un sistema a otro en la medida en que todos los sistemas se integran en un proyecto global (dinámica teatral).

"La acción —esencia misma del arte dramático— fusiona la palabra, el actor, el vestuario, el decorado y la música en el sentido en que los reconocemos como conductores de una corriente única que los atraviesa pasando de uno a otro o por varios a la vez" (HONZOL, 1971:18).

C. La ficción *y* el acontecimiento escénico:

El teatro, debido a la presencia física del interprete, no se puede reducir a un conjunto de sistemas semiológicos cerrados (narratividad, colores, etc.); siempre se extiende sobre la *vivencia** incodificable que vincula al actor y al intérprete.

D. Dinámica de los signos:

La especificidad última de los signos teatrales quizá reside en su facultad de utilización de los tres funcionamientos posibles de los signos: *icónicamente* (miméticamente), *indicialmente* (en situación de enunciación), *simbólicamente* (como modo ficticio). El teatro, en efecto, visualiza y concreta el lugar donde se origina la palabra: indica *y* encarna un modo ficticio por medio de los signos, de tal manera que al término del proceso de significación y de simbolización, el espectador reconstituye un modelo teórico y estético que da cuenta del universo dramático representado ante sus ojos.

-> *Esencia del teatro, signo mínimo, Gesamtkunslwerk.*

APPIA, 1985, 1963 - ARTAUD, 1964b - KOWZAN, 1968 - GOUHIER, 1968, 1972 - Versus, 1978.

Espectacular

Todo lo que se percibe como parte de un conjunto presentado al público. Lo espectacular es una noción bastante vaga puesto que, al igual que lo insólito, lo extraño y todas las *categorías** definidas a partir de la *recepción** del espectador, depende tanto del sujeto perceptor como del sujeto percibido, del actor como de su espectador.

El grado de espcctacularidad a partir de una misma obra depende de la puesta en escena y de la estética de la época, que unas veces rechaza (la escena clásica) y otras estimula el surgimiento de lo espectacular (la escena contemporánea).

Espectáculo

Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. "El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo" (BARTHES, 1975:179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales).

I. EN LA DRAMATURGIA CLÁSICA

Espectáculo equivale a *puesta en escena*,* término que no existía entonces. En el siglo XIX se habla de una *obra de gran espectáculo* cuando la representación se despliega con gran ostentación escénica. El *espectáculo* adquiere siempre una significación peyorativa ante la profundidad y permanencia del texto. ARISTOTELES se refiere a él en su *Poética* como una de las seis partes de la tragedia, pero su objetivo es minimizar su importancia con respecto a la acción y al contenido: "El espectáculo, en cambio, es cosa

seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética" (1450b). En el curso de la evolución teatral, se continuará reprochándole (por ejemplo. MARMONTEL. 1787) su carácter exterior, material, apto para entretener más que para educar; siempre se desconfía un poco de él: el *espectáculo leído* (MUSSET, 1834) o el *teatro en libertad* (HUGO, 1886), creados como reacción a la puesta en escena, no corren el riesgo de imponer una puesta en escena demasiado llamativa e "infiel" al texto escrito.

Sin embargo, la concepción clásica no se opone *por principio* al espectáculo (D'AUBIGNAC, 1657, señala el interés por la representación). Pero de hecho separa categóricamente texto y espectáculo, en vez de reconocer su interdependencia.

II. (RE)CONQUISTA DEL ESPECTÁCULO

Con el surgimiento de la puesta en escena y la toma de conciencia de su importancia decisiva en la comprensión dé la obra, el espectáculo obtiene su reconocimiento. Con A. ARTAUD, llega a ser el centro de la representación, y este teórico utiliza ambas acepciones de la palabra, la peyorativa y la elogiosa:

A. La "representación impropiamente llamada espectáculo, con todo lo que este término implica de peyorativo, accesorio, efímero y exterior" (1964b: 160).

B. "Intentamos fundar el teatro ante todo en el espectáculo, en el cual introduciremos una noción nueva del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los niveles de la perspectiva en profundidad y altura, y con ello sumaremos una idea particular del tiempo a la idea del movimiento" (1964b: 188).

III. RAZONES DEL AUGE DEL "ESPECTÁCULO"

El frecuente empleo de "espectáculo" (especialmente en vez de *obra*)* no se explica solamente por un fenómeno de la moda, sino por razones más profundas y reveladoras de nuestra concepción actual de la actividad teatral.

A. Totalidad:
Todo es significativo: texto, escena y el lugar del teatro y de la sala. El espectáculo deja de limitarse a la zona escénica; invade la sala y la ciudad *(marco*)*.

B. Universalidad:
Todos los medios son buenos para la teatralización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro abandona su exigencia de forma pura para valerse de todos los medios de expresión que puedan servirle.

C. Placer teatral:
Se estimula el entretenimiento, el empleo de una maquinaria y de una plástica escénicas.

D. Materialidad significante:
Ya no se busca producir una ilusión que oculte el proceso de fabricación; este proceso se integra en la representación subrayando el aspecto sensible y sensual del *juego teatral*.

—> Representación, texto y escena, teatralización, teatralidad.

(Los) Espectáculos, 1931 - Encyclopédie de la Pléiade, 1965 - DUVIGNAUD, 1970 - ZIMMER, 1977 - DORT, 1979.

Espectador

Véase *recepción*

Estancias

En la dramaturgia clásica (en Francia, sobre todo de 1630 a 1660), las estancias son versos que se presentan en estrofas regulares construidas sobre el mismo modelo de rima y de ritmo, y pronunciadas por el mismo personaje que, por lo general, está solo en la escena. Cada estrofa termina en un descenso y marca una etapa en la reflexión del personaje que las pronuncia: "en su forma más regular... según el gusto del oído como del espíritu, la estancia mejor redondeada es aquella cuyo circulo abarca un pensamiento único, y que termina, como ella y con ella, en un pleno reposo" (MARMONTEL, 1787, artículo *estancia).*

El trabajo formal bien acabado de las estancias constituye un verdadero ejercicio estilístico que requiere una gran precisión semántica, prosódica y consonántica. Su belleza formal es a veces aceptada por los teóricos en el entendimiento ficticio de que han sido compuestas por el personaje en el bastidor (D'AUBIGNAC, 1657). Su originalidad reside en su situación de poema en el poema y en la acentuación de su carácter poético. Finalmente, no debemos subestimar su función dramática: la de una reflexión poética del héroe que fabrica las estancias y cuyas acciones y decisiones son determinadas, a su vez, por la maquinaria retórica del texto poético.

SCHERER, 1950 - HILGAR, 1973 - PAVIS, 1980a.

Estereotipo

Concepción estática y banal de un personaje o de una situación.

En el teatro se distinguen varios elementos estereotípicos: los personajes muy *tipificados*,* las situaciones triviales y a menudo repetitivas, las expresiones verbales en forma de clichés, la gestualidad poco imaginativa, la estructura dramática y el desarrollo de la acción sujeta a un modelo fijo.

I. PERSONAJES

Los estereotipos (o *tipos*)* hablan o actúan según un esquema conocido con anterioridad y repetitivo. No tienen la más mínima libertad personal de acción, son únicamente instrumentos rudimentarios del autor dramático (ej.: el militar, el fanfarrón). Su acción es mecánica, y su retrato, un retrato-robot. A

menudo son el producto de una larga evolución literaria y reaparecen bajo formas levemente distintas (*caricatura*, papel*, tipo*).*

II. SITUACIONES

Como situaciones histórica y temáticamente tipificadas, es preciso señalar la rivalidad bélica o amorosa, el triángulo de la comedia ligera, la indecisión del héroe ante la acción, la bella y la bestia, el hombre víctima de los elementos, etc. En todos estos casos se trata de combinatorias de episodios particularmente espectaculares. Al reconstruir las posibles relaciones entre los personajes, se determina, entre todas las variantes, un pequeño número de situaciones que se vuelven a encontrar masivamente en la historia teatral (SOURIAU, 1950 - POLTI, 1895).

III. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La *obra bien hecha** (o el drama posclásico: ej.: VOLTAIRE) busca la estructura dramática más próxima posible al modelo ideal, y cae en todos los chichés de construcción dramática: distribución en cinco actos, precisión de las fases de la acción, conclusión artificial.

IV. IDEOLOGÍA

Es a nivel de los contenidos ideológicos de la obra donde la utilización de las ideas recibidas y las evidencias incontrolables presenta el mayor peligro. De este modo la comedia ligera, volviendo constantemente sobre sus temas favoritos (el cornudo, el ascenso social, réplicas vivaces) afirma subrepticiamente al público en sus creencias, y presenta sus esterotipos como leyes inmutables y fatales

V. POSIBLE UTILIZACIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS

Por lo general, las obras de personajes y de acciones estereotipos son poco interesantes desde el punto de vista de la originalidad dramática y del análisis psicológico. No obstante, el dramaturgo de talento puede sacar provecho de esta pobreza congénita de los estereotipos. Al remitir al espectador a un tipo de personaje conocido, economiza en la manipulación de los hilos de la intriga, concentrándose en el *resurgimiento** de la acción, trabajando la teatralidad del juego actoral (de este modo se explica probablemente el nuevo interés por la *Commedia dell'Arte *,* el *melodrama** o el circo). Los estereotipos dramáticos resuelven desde el comienzo el problema de la caracterización y del juego psicológico; invitan al director a ensayar un juego muy, teatral, imaginativo y a menudo paródico. El espectador, en un comienzo frustrado por la ausencia de vivencia catártica, psicológica y empática, experimenta luego un gran placer teatral en el examen dramatúrgico del juego escénico.

Finalmente, toda utilización de estereotipos corre paralela a una distanciación irónica del procedimiento y a una denuncia de los "hilos" teatrales. El dramaturgo y el director retoman el esquema fijo, variándolo y criticándolo desde dentro. BRECHT se sirvió de este método para provocar una toma de conciencia en el espectador con respecto a los lugares comunes ideológicos que lo aprisionan *(La ópera de tres centavos,* que parodia la comedia burguesa de "happy end'\ *Arturo Ui,* que estimula la imaginación popular al caricaturizar a los gangsters americanos, etc.).

—> Rol, modelo actancial.

Diccionario de personajes, 1960 - AZIZA et al., 1978.

Estética teatral

La estética (o *poética**) teatral formula las leyes de *composición** y funcionamiento del texto y de la escena. Integra el sistema teatral en un conjunto más vasto: *género*, teoría** de la literatura, sistema de las bellas artes, categoría estética y teórica de lo bello, filosofía del conocimiento.

1.- **La estética normativa** ausculta la representación (y muy a menudo sólo el texto dramático) en función de criterios de gusto propios de una época (incluso si son universalizados por el esteta en una teoría general de las artes). Este tipo de estética parte de una definición *a priori* de la *esencia** teatral y juzga su objeto en función de su conformidad en relación con el modelo ejemplar o, en las teorías de la recepción, según la división estilística de la obra y su cuestionamiento de la norma y del horizonte de *expectativa**. La estética normativa elimina necesariamente cierto tipo de obras: por ejemplo, al caracterizar el género teatral como lugar de un conflicto, elimina de partida el teatro épico. Al postular el carácter espurio de la representación (conjunto de códigos diferentes), se elimina la *Gesamtkunstwerk** wagneria-na, cuyos sistemas escénicos se consideran fusionables. Cada época histórica enumera varias normas, se hace una idea diferente de lo *verosímil*,* del *decoro*,* de las posibilidades morales o ideológicas del teatro (*reglas** de las tres *unidades*,* mezcla de géneros, *teatro total*).*

2.- **La estética descriptiva** se contenta con describir las formas teatrales y clasificarlas según criterios diferentes. Estos criterios se consideran objetivos: apertura o clausura de la acción, configuración de la escena, modo de *recepción*,* etc. Sin embargo, es muy difícil formalizar el lenguaje del texto y de la escena y hacerlo descansar sobre bases sólidas. Una integración de la estética teatral en una teoría general de los discursos o en una semiótica, no ha podido (¿todavía?) ser realizada. La estética se subdivide en: un estudio de los mecanismos de *producción* del texto y del espectáculo *(poiesis*), un estudio de la actividad de *recepción** del espectador (*aisthesis*), un estudio de los intercambios emocionales de identificación o de distancia (*katharsis)* (JAUSS, 1977).

De ahí que la dicotomía normativa/descripción se reformule actualmente en una estética de la *producción* y de la *recepción**. En el primer caso, la estética enumera los factores que explican la formación del texto (determinaciones históricas, ideológicas, genéricas) y de la escena (condiciones materiales del trabajo, de la representación-, de la técnica de los actores). La producción se asimila a un conjunto de circunstancias que influencian la formación del texto representado. En cambio, en el caso de la estética de la recepción, nos situamos al otro extremo de la cadena: el punto de vista del espectador y los factores que han preparado su recepción correcta o incorrecta; su horizonte de expectativa cultural e ideológica; la serie de obras que han precedido a este texto y a esta representación; el modo de percepción, distanciada o emotiva; el vínculo entre el mundo ficticio y los mundos reales de la época representada y del espectador.

3.- **Estética*, dramaturgia*, semiología*:** en su proyecto, estética y dramaturgia se mezclan, ambas se concentran en la articulación de principios ideológicos (una visión del mundo) y de técnicas literarias y escénicas.

La semiología se interesa en el funcionamiento interno de la representación sin prejuzgar sobre su lugar en una estética normativa precisa. Toma algunos de los métodos de la ciencia estética (búsqueda de las *unidades** mínimas, vínculo de los sistemas escénicos, producción del *efecto** cómico o extraño, etc.).

—> Teatralidad, especificidad teatral, puesta en escena, esencia del teatro, experiencia estética.

VEINSTEIN, 1955 - GOUHIER, 1958 - Revue d'Esthétique, 1960 -ASLAN, 1963 - HEGEI,, 1965 - GASSNER, 1965 - DE ROUGEMENT y SCHERER, 1973-1978.

Estilización

Procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial *sus* características sin detalles excesivos, o incluso simbolizada en función de una interpretación personal.

La estilización designa, como la abstracción, cierto número de rasgos estructurales generales para representar su objeto. El artista pone en evidencia un vocabulario, un sistema de esquemas que le sirven para captar la realidad profunda de lo que imagina. Según la fórmula de GOMBRICH, "existe la tendencia de ver más bien lo que se pinta que a pintar lo que se ve" (1972).

La escritura y la representación teatrales recurren a la estilización tan pronto como renuncian a presentar miméticamente una totalidad o una realidad compleja. De hecho, toda representación, incluso la *verista** o *naturalista*,* descansa sobre ciertas *convenciones** y sobre una simplificación del objeto representado (aunque sólo fuera porque todo elemento de la escena tiene un valor únicamente en función de la comunicación con el público, de manera que la claridad de esta comunicación es su primer requisito).

1.- **La acción humana** jamás se desarrolla en su totalidad en la escena: se escogen sus elementos centrales y significativos *(parábola*);* se la explica por un comentario implícito que saca a luz sus principios. La exposición de las *motivaciones** humanas sería sin duda fastidiosa para el teatro. Incluso cuando se decide mostrar desde el exterior un comportamiento o una actividad repetitiva (ej.: el neonaturalismo del *teatro de lo cotidiano *),* el actor representa lo que es característico y por ello identificable por un público dado. HEGEL (1965) y luego LUKACS (1965), al exigir que el teatro sea como un informe de una totalidad, representan la posición extrema de la estética clásica. Esta tenía razón al formular esa norma en 1a medida en que la acción, el discurso y el carácter coincidían perfectamente. Pero la exigencia de totalidad se acompaña necesariamente de una generalización y una universalización de la acción humana representada. Lo típico y lo característico se someten al proyecto de representación ejemplar de la existencia. Después de HEGEL y de la decadencia de la forma clásica, la acción dramática abarca únicamente un fragmento particular, incluso fortuito de la realidad. Pero aun para la estética naturalista de la expresión total, el fragmento debe ser simplificado y adaptado a la visión del espectador: en rigor, lo que pierde en universalidad no lo gana en precisión.

2.- **El acto escénico** (por ejemplo, comer, morir) jamás vuelve a encontrar el conjunto de sus condiciones de producción, y por lo tanto su eficiencia primera. El actor reemplaza el acto real por un acto significante que no se considera real, sino que es señalado como tal en virtud de una *convención**.

Paradójicamente, es a menudo en la medida en que el acto se estiliza como llega a ser teatralmente válido y verosímil. Por eso no es engorroso ver a los comediantes comer en platos vacíos. La estilización incluso contribuye a la fascinación del juego teatral, en la medida en que debemos superponer un acto real al acto escénico dentro de la *ficción* *.

3.- **El lenguaje dramático** también se somete al refinamiento de la estilización: las diferencias de niveles de lenguaje, según los personajes y su clase social, son atenuadas por "el sello" modelante del dramaturgo. El diálogo naturalista también utiliza convenciones de lenguaje, traslaciones estilísticas de término a término dentro de réplicas diferentes. Incluso aunque el autor tuviera como propósito la caracterización brutal de una forma de hablar, el empleo de la escena impone cierta retórica: acentuadas repeticiones de giros, vocabulario comprensible para la mayoría del público, exageración de rasgos individuales, etc.: muchas son las estilizaciones de la realidad en "bruto".

4.- **La realidad escénica** (decorado, objetos, vestuarios) es la que peor se adapta a una representación no estilizada. El espectador se pierde en una masa de "hechos verdaderos"; reconoce elementos de su medio ambiente, pero al mismo tiempo no sabe qué hacer con esta reconstitución arqueológica. En cambio, la tarea del director —sobre todo en la representación realista— es simplificar la realidad y "precisarla" a través de algunos objetos-signos que identifican su naturaleza y su lugar. La estilización se sitúa entre la *imitación** servil y la *simbolización* que abstrae totalmente el objeto, "inscribiendo" al mismo tiempo en éste su comentario o su crítica (ej.: el *realismo** brechtiano), mostrando, por lo tanto, la materialidad significante y la abstracción (ej.: el realismo brechtiano: 1967, vol. 15:455-459).

—> *Realidad representada, realismo, mimesis, imitación.*

Estrategia

Actitud y forma de proceder del autor o del director ante la materia a tratar o ante la puesta en escena a realizar y, en última instancia, ante la acción simbólica a ejercer sobre el espectador.

I. ESTRATEGIA DEL AUTOR

El trabajo *dramatúrgico** ya sea realizado por el *dramaturgo** o por el *dramaturgista** implica, para ser sistemático y eficaz, una reflexión acerca del sentido del contexto puesto en escena y acerca de la finalidad de su representación en las circunstancias concretas en que será presentado al público. Por lo tanto, es en función, a la vez, de la interpretación interna del texto y de su modo de recepción, como se realizan el trabajo dramatúrgico y la estrategia apropiada para su correcta recepción. La determinación de estos parámetros constituye la estrategia global del espectáculo.

II. ESTRATEGIA DEL TEXTO

La estrategia del autor existe únicamente en un estado virtual, y debe remitirse al texto (en el caso de los intérpretes, éstos deben captarla a partir de éste). La estrategia textual impone ciertos modos de lectura, presenta "pistas de sentido" más o menos iluminadoras del conjunto de la obra, propone

elecciones en la comprensión de un personaje. A menudo, la estrategia está lejos de ser unívoca; las contradicciones internas de la obra permanecen inexplicadas *y,* en el texto moderno, las *isotopías** (métodos y pistas) de lectura son múltiples. Toda lectura del texto a representar supera obligatoriamente, de mejor o peor manera, estos obstáculos de la interpretación. Una opción se impondrá pues, a través del discurso estético y social del director, guiado ante todo por el proyecto global del trabajo teatral.

III. ESTRATEGIA DE LA PUESTA EN ESCENA

Esta supera la estrategia de lectura y constituye la última etapa del trabajo; las opciones de lectura son concretadas por los medios escénicos. Estos son a veces una ejemplificación y una aplicación directa de las opciones de lectura, otras son aplicados muy discretamente sin que la tesis de la lectura sea inmediatamente evidente e incluso explicitada.

A menudo esta estrategia tiene únicamente el propósito de manipular la simpatía del espectador hacia ciertos personajes, de manera que escoja un punto de vista correcto o vacile entre dos alternativas. De todas formas, la estrategia consiste fundamentalmente en hacer caer al público en una trampa. La estrategia escénica, en efecto, es a veces más *engañosa* que constructiva. Muchos espectáculos (R. WILSON, el *Bread and Puppet)* se organizan de manera que hagan imposible una lectura definitiva de la representación.

IV. ESTRATEGIA DE LA RECEPCIÓN

Es ésta, en definitiva, la que condiciona toda la empresa teatral al destruir sus límites. Pues el propósito ulterior de la *representación* teatral es influir en la conciencia del espectador y preservarla cuando todo parezca haber terminado. Se percibe aquí la naturaleza ilocutoria e incluso perlocutoria del espectáculo que exige una toma de conciencia y de posición (*acción hablada*).*

En suma, el arte teatral consiste en hacer efectuar al espectador una serie de *acciones simbólicas* (BURKE, 1944), implicarlo en un diálogo gracias a la interacción de tácticas, y lanzarse a un descubrimiento progresivo de las reglas de juego.

GENOT. 1973 - MARCUS, 1975.

Estreno

Primera confrontación de un espectáculo con el público.

Estructura dramática

El análisis de las estructuras dramáticas de la obra teatral coincide en gran medida con la *dramaturgia**. Ambas disciplinas poseen en común el estudio de propiedades específicas de la forma del drama. El desarrollo del método estructuralista ha contribuido considerablemente a formalizar los niveles de la obra y a integrar cada fenómeno en un esquema integral, de manera que la representación

aparezca como un organismo rigurosamente construido *(forma cerrada*)*.

Estructura indica que las *partes* constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de *totalidad.* Pero es necesario distinguir varios sistemas en toda representación teatral: la fábula o la acción, los personajes, las relaciones espacio-temporales, la configuración de la escena, e incluso, en un sentido amplio, el *lenguaje dramático** (en la medida en que es posible referirnos al teatro como *sistema semiológico** específico).

I. DRAMATURGIA COMO ESTUDIO DE LAS ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

Para abordar las estructuras dramáticas de un texto teatral, frecuentemente nos valemos de un esquema de la acción, en el cual visualizamos la curva dramática. Observamos entonces la conducta de la fábula: distribución de episodios, continuidad o discontinuidad de la acción, introducción de momentos épicos en la estructura dramática, etc. *(forma abierta*, forma cerrada *)*.

Hablar de *una* estructura dramática es sólo lícito si se examina el caso —históricamente fundador pero también limitado— de la dramaturgia clásica, aristotélica (que responde a los criterios de la *Poética).* cerrada y dramática (y no abierta a las manipulaciones y a la duración épica). Es pues fácil caracterizar esta estructura por medio de varios rasgos pertinentes: el acontecimiento sucede en el presente ante el espectador, el "suspense" y la incertidumbre de su conclusión son adquiridos teóricamente: el texto se distribuye según los locutores, cada actor asume un papel y es el resultado de los discursos y de los roles lo que funda el sentido; la presentación de la acción es, pues, "objetiva": el poeta no habla en nombre propio, sino que da la palabra a sus personajes. El drama es siempre una "imitación de cierta amplitud" (ARISTOTELES, *Poética,* 1449b), para "que pueda recordarse fácilmente" (1450b). La materia de los acontecimientos será pues concentrada, unificada y organizada teleológicamente en función de una crisis, de una evolución, de un desenlace o de una catástrofe.

Todas estas propiedades, que se verifican con facilidad en la tragedia clásica europea, fueron objeto de innumerables artes poéticas que se preocupaban por la configuración de la acción y que, por esto, enfatizaban el análisis "longitudinal" de la obra: el de la fábula, de los episodios narrativos, del tiempo y de su fijación espacial. En cambio, las formas de teatro épico contradicen el conjunto de estos criterios dramáticos, cuestionando la continuidad temporal y emocional. Analizan las escenas "transversalmente", según un corte, o diversos materiales escénicos que aparecen como amontonados los unos sobre los otros, aunque sean distintos e incluso contradictorios.

II. COMPOSICIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA ANÁLISIS INMANENTE

La composición de la obra (su estructura) se manifiesta en un análisis de las imágenes y de los temas recurrentes: tipos de escena, entradas y salidas de los personajes, correspondencias, regularidades y relaciones-tipos. Se trata de un estudio inmanente de la obra que se funda únicamente en los elementos visibles, las relaciones internas de la obra, sin que sea necesario referirse al mundo exterior descrito por la obra y a la interpretación del crítico. Esta estructura inmanente. J. SCHERER la denomina *estructura externa,* con el propósito de oponerla a la estructura interna, que es el estudio de "problemas de fondo que se le plantean al autor dramático cuando construye su obra, incluso antes de escribirla" (1950:12). En cambio, la *estructura externa,* denominada aquí estructura "inmanente", se define como "las diferentes

formas que puede tomar la obra en su conjunto, el acto, esa subdivisión del acto que es la escena, y finalmente ciertos aspectos privilegiados de la escritura teatral, siguiendo las tradiciones teatrales o las necesidades escénicas".

III. FORMA Y FONDO

La investigación estructural tropieza con el problema de la alianza de una *forma** adecuada para un *contenido* específico. No existe una estructura dramática típica y universal (como pensaban HEGEL y los teóricos del drama clásico). Toda evolución de contenidos y todo nuevo conocimiento de la realidad producen una forma apta para la transmisión del contenido. (C'omo señala P. SZONDI, 1956, la destrucción de la forma dramática canónica fue una respuesta a un cambio en el análisis ideológico hacia fines del siglo XIX). Definir las estructuras dramáticas es una operación dialéctica; por ello es preciso:

Nó buscar cómo las ideas definitivas (un contenido) son "puestas" en una forma exterior y secundaria.

Tampoco creer que una nueva forma obligatoriamente expresa algo nuevo acerca del mundo (así, no toda estructura épica es siempre dialéctica y crítica como en el caso de BRECHT).

Asegurar el ir y venir crítico entre *descripción* formal de la estructura y la *estructuración* individual de la obra efectuada por el intérprete.

IV. ESTRUCTURA Y ACONTECIMIENTO

El descubrimiento de estructuras y de formas dramáticas, de principios de composición y dramaturgia de la obra, por preciso que sea, no es sin embargo suficiente. En efecto, se geometriza y visualiza la estructura hasta el punto de efectuar con ella una construcción *real,* un objeto que sea la quintaesencia de la obra y la reduzca a una construcción estática que existe independientemente del trabajo de interpretación del crítico. Ahora bien, la obra siempre está en relación con el mundo exterior que la comenta: "la estructura estructurada de la obra nos remite a un sujeto estructurador, de la misma forma que nos remite a un mundo cultural al que ella se integra aportándole, casi siempre, el desorden y el desafío" (STAROBINSKI. 1970:23). Así pues, la investigación de estructuras dramáticas debe ser más bien un método de estructuración que una fotografía estructural. En particular, en el teatro, estará siempre sobredeterminada por el aspecto *vivencial** del *acontecimiento* * escénico y por la constante *práctica significante* * a que se somete al espectador.

—> *Hermenéutica, formalismo, realismo.*

SLAWINSKA, 1959 - LEPSCHY, 1967 - BARRY, 1970 - LEVITT, 1971 - R. DURAND, 1975 - KIRBY, 1976.

Evento

Véase *suceso*

Expectativa

1.- Como *forma dramática *,* el teatro especula con la expectativa de los acontecimientos en el espectador, pero esta expectativa recae sobre iodo, por anticipación, en la conclusión y la resolución final de los conflictos: es la "expectación ansiosa dei final" (DEMARCY, 1973:329).

Ciertos *motivos* * o escenas de la obra, tienen como única función anunciar y preparar lo venidero creando un *suspense* *.

2.- El *horizonte de expectativa* (JAUSS, 1970) de una obra, es el conjunto de expectativas de su público, de acuerdo con su situación concreta, con el lugar de la obra en la tradición literaria, el gusto de la época, la naturaleza de los problemas cuya respuesta el texto constituye. Esta noción de 1a estética de la *recepción** inscribe en el trabajo de las expectativas y de los modos de lectura el sentido final de la obra.

Es necesario añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, del *marco*,* del título y de la aceptabilidad social de la obra, el papel de la moda y del esnobismo que preparan el terreno de la *recepción*,* etc. Todo director de teatro es ampliamente consciente de estas expectativas, que toma en cuenta para definir su línea estético-política. La estética se mezcla estrechamente con la política cultural.

—> *Tensión, dramático y épico.*

Experiencia estética

Lo que experimenta el espectador como receptor del espactáculo. La experiencia estética exige, para realizarse, el conocimiento de ciertos *códigos** ideológicos y artísticos que permitan comprender el sentido de la representación.

La teoría de la *recepción* * examina las formas de implicación emocional e intelectual del público en los fenómenos, como la *catarsis*,* la *distanciación*,* lo *trágico** o lo *cómico**. La experiencia estética debe, pues, necesariamente considerar las *expectativas** del público, el lugar que tiene el teatro en su vida cotidiana y la inscripción del modo de *recepción* en la obra misma (JAUSS. 1970. 1977).

La experiencia estética no renuncia, desde luego, a describir la obra o la representación, sino que se interesa por éstas en la medida en que puede comprender el impacto de esta representación en el universo ideológico y psicológico del público: "La obra en su totalidad representada es el significante de un significado que es la experiencia estética del espectador con respecto a la obra" (MOUNIN. 1970:94).

Comunicación teatral, hermenéutica, estética.
RICOEUR, 1965, 1969.

Experimental

Véase *teatro experimental*

Exposición

(Del latín *expositio, exponere,* mostrar.)

En la exposición (o *exposición del asunto* en el siglo XVII), el dramaturgo proporciona las informaciones necesarias para la evaluación de la *situación** y para la comprensión de la acción que será representada. El conocimiento de esta "prehistoria" es particularmente importante para las obras de *intriga** compleja, pero en general es indispensable en todo texto dramático que imita o sugiere una realidad exterior y presenta una acción humana.

I. LUGAR DE LA EXPOSICIÓN

Se discute si la exposición (tanto en la dramaturgia épica como en la dramática) es una parte constitutiva de la obra (como la *crisis** o el *epilogo*)* o si está "dispersa" a través de todo el texto. En la dramaturgia clásica, la exposición (o *prótasis)* tiende sin duda a concentrarse en el comienzo de la obra (primer acto, incluso en las primeras escenas), y se encuentra a menudo en un *relato** o en un intercambio "ingenuo" de informaciones. En cambio, desde el momento en que la estructura dramática se flexibiliza y no se limita a una crisis o a un conflicto, las notaciones acerca de la acción se dispersan mucho más. En el caso límite del drama *analítico** que no muestra el conflicto sino que lo presupone antes de proceder al análisis de sus causas, todo el texto deviene una vasta exposición, y el concepto pierde todo valor espacial y distintivo.

Además, la exposición no está siempre —o únicamente— donde la esperamos: de este modo, el espacio escénico en el teatro naturalista expone "clandestinamente" un gran número de informaciones que serán descodificadas, incluso inconscientemente, por el público y explicarán el curso de la acción. El *marco** global de la representación ofrece también una red más o menos fina de informaciones: conocer el lugar físico del teatro, el origen y la orientación política del elenco teatral, leer el programa y el análisis dramático propuesto, todo esto influye profundamente en el espectador. En el teatro moderno, cada vez es más difícil circunscribir la exposición y reducirla a un conjunto de informaciones.

II. TÉCNICAS DE EXPOSICIÓN

A. Exposición como referencia:

A veces, ciertos elementos de la acción son conocidos por el público y por ello no es necesario que sean explícitamente mencionados: el *mito* en la tragedia, el texto anterior en las parodias de textos clásicos (la parodia del *Cid,* re actualización del *Cid* por PLANCHON).

B. Naturalización:

Al considerarse ;i menudo la exposición* como un mal necesario que precede a la acción y la pone en marcha sin ser parte de ésta, el dramaturgo procura ocultarla o al menos hacerla *verosímil**. Al comienzo de la obra nos sumerge inmediatamente *in media res*. se nos presenta una historia que ya ha comenzado y de la cual vamos a coger al vuelo algunos trozos sueltos: "el arte de la exposición dramática consiste en hacerla tan natural que no exista la menor sospecha de arte" (MARMONTEL, 1787).

C. Dramatización:

Para tener una apariencia natural, la exposición que es claramente estática y épica (relato objetivo de circunstancias), voluntariamente se transforma en un diálogo animado dando la impresión de que la acción principal ya ha comenzado: es la doctrina de la *exposición en acción:* "el mejor asunto dramático es aquel donde la exposición ya es una parte del desarrollo" (carta de GOETHE a SCHILLER del 22 de abril de 1797).

III. FORMAS DE LA EXPOSICIÓN

En el drama clásico, la exposición naturalizada y dramatizada por medio de todas las técnicas de lo *verosímil*,* a menudo se transmite a través de una conversación entre héroes o entre héroe ,y confidente. Debe ser a la vez corta y eficaz: transmitir las informaciones con economía y claridad, no repetir inútilmente un dato, no omitir nada que sea importante para el conocimiento de las motivaciones de los personajes, preparar, a través de indicaciones discretas, la continuación y el fin de la fábula. Tales son las tareas de una "correcta" exposición dramática.

En cambio, si la representación no pretende la imitación y la ilusión —en el caso de una dramaturgia épica—, importará motivar el aporte de las informaciones. Estas incluso se transmitirán "irónica" y directamente por un personaje anunciador o por un conjunto de figuras que revelarán su identidad (PIRANDELLO, BRECHT). Por espíritu de contradicción, los personajes absurdos anunciarán una serie de evidencias (ej.: *La cantante calva)* o de proposiciones "filosóficas" sin vínculo con la situación. En estos diferentes casos, la exposición paradójicamente consiste en jugar a exponer hechos sin interés para la comprensión de la acción. Esta técnica lúdica permite tomar conciencia de la propiedad, quizás universal, de toda exposición: el estar a la vez en todas partes y en ninguna. La exposición se "disuelve" fácilmente para reaparecer en otros conceptos: el *contexto*,* la *situación*,* los presupuestos ideológicos. Esta "disolución" y esta "desdramatización" de la exposición, representan uno de los aspectos más difíciles de aprehender de la estructura dramática. De este modo, la exposición se refiere a los elementos siguientes:

IV. CONTENIDOS DE LA EXPOSICIÓN

A. Modelo actancial *:

¿Cuáles son los protagonistas? ¿Qué es lo que los aproxima y los separa? ¿Cuál es el propósito de su acción?

B. ¿Qué efecto de realidad *

se produce en la obra? ¿Qué atmósfera y qué realidad son simuladas? ¿Con qué fin?

C. Lógica del mundo representado:

Si la lógica del mundo posible de la ficción difiere de la nuestra, ¿cuáles son las reglas? ¿Cómo leer las motivaciones psicológicas, sociales o amorosas de los personajes?

D. ¿Cuál es la *finalidad* de la representación teatral?

¿Cómo establecer un paralelo con nuestro universo? (BRECHT). La exposición es de este modo, en un sentido amplio, el conocimiento de los *códigos** ideológicos y retóricos vehiculados por el texto. Es

sólo gracias al *efecto de reconocimiento* * ideológico que la exposición se realiza perfectamente. El espectador dispone, pues, de los datos del mundo ficticio y de puentes ideológicos y emotivos entre la *ficción** y su propia situación.

-> Horizonte de expectativa, prólogo, dramático y épico, dramaturgia clásica.
SCHERER, 1950 - BICKERT, 1969.

Expresión

I. CONCEPCIÓN "EXPRESIONISTA"

La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, se concibe, en la visión clásica, como una exteriorización, una evidencia* ción del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior hacia el exterior. Es al actor a quien atañe, en última instancia, ese rol de revelador; le es preciso "interpretar al poeta a través de su actuación, revelarnos sus intenciones más secretas, hacer emerger a la superficie las perlas que se esconden en la profundidad" (HEGEL, 1965:368).

Esta "ex-presión" de la significación se logra mejor, en la escena (siguiendo el dogma clásico) en la expresividad gestual y corporal del actor intérprete.

La teoría de la expresión postula implícitamente que el sentido existe previamente en el texto, que la expresión es sólo un proceso secundario de "extracción" a partir de la *idea.* Lo fundamental para ella es la vivencia estética del autor, de la que el actor deja entrever algo. La implicación ideológica de esta posición es una sobrevaloración de la *idea* a expensas de la *materia* expresiva, una creencia en un sentido eterno que es superior a la aproximación que efectúa la encarnación en la puesta en escena y en el actor.

II. SUPERACIÓN DEL "EXPRESIONISMO" POR LA TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN Y DE LA LECTURA

En la actualidad se impone la tendencia de no separar el contenido de la forma. Se concibe la obra moderna como una creación y no como una expresión. La obra dramática ya no refleja un mundo anterior, sino que ofrece este mundo en la visión y la forma que tiene de él. Que este trabajo de puesta en forma del contenido (y de puesta en contenido por la forma) se llame *escritura*, estructuración* o práctica significante*,* tiene en todo caso como resultado el permitir separar pensamiento y expresión, y hacerlos solidarios. Para el teatro, esto quiere decir que la puesta en escena experimenta, con los medios de investigación y de juego escénico de que dispone, para producir un sentido que no estaba "previsto de antemano" como eterno. El director organiza sus materiales escénicos de manera que permitan ésta o aquélla lectura en el espectador. Esta lectura es a veces "torcida", poco interesante o insignificante, pero afínenos interroga el texto y el sentido de la representación. Igualmente, el actor escoge conscientemente los signos que desea emitir en función de la obtención de un efecto, y no de una idea que desea encarnar de una forma única y correcta *(lectura*).* Trabaja sin cesar para no mistificar su facultad de expresividad

corporal, para no transformarla en un sistema natural, sino para mostrar cómo esta *expresividad* (y su correlato en el espectador, a saber, la impresión de asistir a una *expresión* del cuerpo del actor) es el resultado de una puesta en signo del *cuerpo* y de una codificación gestual que se efectúa en la puesta en escena. Detrás de la expresividad mímica y corporal, el actor deja entrever el mecanismo y la ilusión utilizados. Sin ni siquiera llegar, como el actor brechtiano, a desdoblarse en mostrante/mostrado, le es necesario, si quiere superar la ilusión de un cuerpo y de una escena *expresivas,* informar acerca de la estructuración de la *semiotización** de la representación, dejar al espectador cierta libertad en su *lectura* * del espectáculo. Luchar contra la ilusión expresionista es mostrar que la escena no es un medio natural, que para significar recurre a convenciones arbitrarias del juego, y que tanto modela signos como deja, en parte, que sean modelados por la interpretación del espectador.

Expresión corporal

Técnica de actuación escénica que busca sensibilizar a los individuos acerca de sus posibilidades motrices, de la diversidad de su *imagen corporal** y del vínculo y la transición entre la imagen *gestual** y su realización práctica.

BERNARD, 1976, 1977 - BARRER, 1977 - BOAL, 1977.

Extra-escena y extra-texto

1.- La *extra-escena* comprende la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador. Es preciso distinguir la extra-escena teóricamente visible para los personajes en escena (pero ocultada al público: véase, *teichoscopia *)* y la extra-escena invisible desde el público y desde la escena.

El estatuto de la extra-escena varía según el grado de realidad que el medio escénico pretenda tener. En la concepción de la representación naturalista, la extra-escena existe exactamente como la escena; sólo que es incompleta, por falta de espacio y por concentrarse en un fragmento pertinente de la realidad. En un espectáculo que no imita un trozo de la realidad, la extra-escena no es una prolongación de la escena; simplemente es la realidad social de los espectadores.

2.- El *extra-texto* es a la vez el *contexto** ideológico, histórico y el *ínter-texto*:* la serie de textos que preceden a la obra y que, a través de todas las mediaciones y transformaciones posibles, pueden influir en el texto dramático.

En el teatro, este extra-texto es capital para comprender el texto de los personajes. En efecto, las acotaciones y el texto descriptivo de la puesta en escena *(texto escénico*)* ya no existen en la representación. Todas las "notas del autor (...) esos agujeros que de ello resultan en la unidad del texto, son llenados por otros sistemas de signos" (VELTRUSKY, 1941:134; 1976:96). De esta forma, el extra-texto (y la extra-escena) aparecen en escena a través de la puesta en situación que propone la puesta en escena. El texto dramático "visualizado" es, de esté modo y sin que lo parezca, ejecutado y *modalizado** por el extra-texto, físicamente perceptible a través de la situación escénica. Todo lo que se dice en la

escena sólo tiene sentido en función de lo que se suprime o presupone, de su ante o extra-texto. El teatro, como la literatura, recurre a la realidad exterior no para imitarla, como lo hemos creído por mucho tiempo, sino para utilizarla como presupuesto común del autor y del espectador, y como ilusión referencial que hace posible la lectura del texto *dramático**.

ALTHUSSER, 1965 - UBERSFELD, 1977a - PAVIS, 1978a.

F

Fábula

I. CONTRADICCIONES EN LA NOCIÓN DE FÁBULA

A. Origen:

(Del latín *Fabula,* dichos, relato.)

El término *fábula,* que corresponde al griego *Mythos,* designa la "serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra" (ROBERT). La *Fabula* latina es un relato mítico o inventado y, por extensión, la obra teatral y el cuento. Aquí nos ocuparemos solamente de la fábula de la obra teatral. Un examen de las fábulas (de ESOPO o de LA FONTAINE) mostraría sin embargo que los problemas teóricos vinculados a la noción de fábula conciernen a la vez al cuento, a la epopeya o al drama (véase, LESSING, *Sobre la fábula*). Un panorama de los innumerables empleos de "fábula" permite resaltar dos concepciones opuestas del lugar de la fábula: 1/ como material anterior a la composición de la obra; 2/ como estructura narrativa de la historia. Esta doble definición coincide con la oposición de los términos de "inventio" y "dispositio" de la retórica, o de "story" (historia) opuesto a "plot" *(intriga*)* de la crítica anglosajona.

B. Fábula como material:

1. - *Fábula* versus *asunto:*

En el teatro griego, la fábula suele ser tomada de un mito conocido por los espectadores y, por lo tanto, previo a la obra dramática. La fábula o el mito son entonces el material, la fuente de donde el poeta saca los elementos de su obra. Este sentido se mantiene hasta la época clásica. RACINE, al utilizar él mismo fuentes griegas, emplea aún *fábula* en oposición a *asunto:* "No es necesario disputarse con los poetas por algunos cambios que hayan podido efectuar en la fábula, sino que nos limitaremos a considerar el excelente uso que han hecho con estos cambios y la forma ingeniosa en que han armonizado la fábula con el asunto" *(Segundo prefacio a Andrómaca).* En esta acepción, la fábula es, por tanto, el conjunto de motivos que se pueden reconstituir en un sistema lógico o de acontecimientos y al cual recurre el dramaturgo. "La causa de los acontecimientos (sostiene MARMONTEL, 1787, artículo *Intriga)* es de este modo independiente de los personajes, anterior a la acción misma o supuestamente

exterior." Podemos, pues, a partir de todo texto dramático, reconstituir la fábula como una serie de motivos o de temas que se nos comunican en el curso de la obra bajo la forma específica del *asunto.* Esta distinción logra su formulación más sistemática en la obra de los formalistas rusos: "La fábula se opone al asunto, el cual, en efecto, está constituido por los mismos acontecimientos, pero aquél respeta el orden de su aparición en la obra y la serie de informaciones que nos los designan (...) En suma, la fábula es lo que efectivamente ha sucedido: el asunto es la forma en que el lector ha tomado conocimiento de ello" (TOMACHEVSKI, en: TODOROV, 1965:268).

En el primer caso, la fábula será definida como la ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada. El lugar específico entre *fábula* y *asunto* dará la clave de la *dramaturgia* *.

2.- *Fábula o "conjunto de acciones realizadas*" (ARISTOTELES):

En la *Poética* de ARISTOTELES, la fábula designa la imitación de la acción, *'el conjunto de acciones realizadas" (1450a). "La fábula es, por consiguiente, el principio y el alma de la tragedia; en segundo lugar vienen los caracteres" (1450b). Aquí, la fábula está vinculada a su elemento constitutivo: la acción dramática. El punto de vista se ha desplazado levemente desde la materia dramática "en bruto" de las fuentes, hasta el nivel de la narración de acciones y de acontecimientos. Estas acciones son comunes a las fuentes y a la obra que las utilizan: nos situamos aquí en el terreno de una lógica de las acciones o narratología. De la misma forma, la fábula describe "los hechos de los personajes y no a los personajes mismos. Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia" (1450a). Esta asimilación de la "fábula-material" a la "fábula-acción" prepara el paso para una concepción de la fábula como estructura narrativa de la obra.

C. Fábula como estructura del relato:

Pero la fábula a menudo deviene también una noción de estructura específica de la historia que narra la obra. En ella se percibe va la manera persona! eh que el escritor trata su asunto y dispone los episodios particulares de la intriga: "Toda invención, a la cual el autor asocia cierta intención, constituye una fábula" (LESSING. *Tratado sobre la fábula).* De este modo, la fábula aparece, desde el siglo XVIII, como un elemento de la estructura del drama que es preciso distinguir de las fuentes de la historia narrada. Se trata de un esfuerzo de clarificación que se manifiesta necesario para los términos de: acción, asunto y fábula. MARMONTEL los distingue netamente: "En los poemas épicos y dramáticos, la fábula, la acción, el asunto son comúnmente considerados como sinónimos; pero en una acepción más rigurosa, el asunto del poema es la idea sustancial de la acción: consecuentemente, la acción es el desarrollo del asunto; la fábula es esta misma disposición considerada del lado de los incidentes que componen la intriga y sirven para anudar y desanudar la acción" (MARMONTEL. 1787, artículo *Fábula).*

D. Fábula como visión de la historia (fábula brechtiana):

1.- *Reconstitución de la fábula:*

Si las concepciones brechtianas de la fábula consideran esta última como un dato evidente y automático desde el momento en que leemos la obra y nos ponemos a extraer las fases de la acción, es porque para BRECHT (criticando a ARISTOTELES), la fábula no es un dato inmediato sino que debe ser objeto de una reconstitución, de una investigación por parte de todos, desde el *dramaturgista** hasta el

actor: "La tarea principal del teatro es explicar la fábula y comunicar el sentido por medio de efectos de *extrañamiento** apropiados (...) La fábula se explica, se construye y, se expone a través del teatro en su totalidad, a través de los actores, escenógrafos, maquilladores, figurinistas, músicos y coreógrafos. Todos ellos reúnen sus artes en esta empresa común, sin perder por ello su independencia" *(Pequeño Organo»,* 1963 § 70:95). Construir la fábula es, para BRECHT, tener al mismo tiempo una visión de la historia (relato) y de la Historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo).

2.- *Discontinuidad de la fábula brechtiana:*

La fábula brechtiana no descansa en una historia continua y unificada, sino en el principio de discontinuidad: no narra una historia continua, sino que alinea episodios autónomos donde el espectador es invitado a confrontarlos con los procesos de la realidad a los cuales corresponden. En este sentido, la fábula ya no es, como en la dramaturgia clásica (es decir, no épica), un conjunto indescomponible de episodios vinculados por relaciones de temporalidad y causalidad, sino una estructura fragmentada. Allí reside, además, la ambigüedad de esta noción de BRECHT: la fábula debe, a la vez, "seguir su curso", reconstituir la lógica narrativa y ser, no obstante, interrumpida constantemente por distanciaciones adecuadas.

3.- *Punto de vista del fabulador:*

De aquí resulta evidentemente un malentendido con respecto al concepto brechtiano de fábula: se intenta a la vez reconstituirla al realizar el relato de los acontecimientos, prescindiendo de la disposición de los episodios en la obra; pero al mismo tiempo se desea "representar la fábula": ésta debe llegar a ser perceptible en la narración de los acontecimientos. En realidad, el perseguir la fábula pretende hacer posible la reconstitución de la lógica de la realidad representada (del significado del relato), manteniendo al mismo tiempo cierta lógica y autonomía del relato.' Es precisamente de la tensión entre estos dos proyectos y de las contradicciones entre mundo representado y manera de representar el mundo, de donde procede el efecto de extrañamiento y la justa percepción de la historia/Historia.

Extraer la fábula no es, para BRECHT, descubrir una historia descifrable universalmente e inscrita en el texto en su forma definitiva. En la "búsqueda de la fábula", lector y director exponen su propio punto de vista acerca de la realidad que desean representar: "la fábula no está constituida simplemente por una historia sacada del convivir humano, tal como pudiera haberse desarrollado en la realidad; está hecha de procesos ordenados de forma que expresan la concepción que tiene de la sociedad el inventor de la fábula" (*Suplementos del Pequeño Organon,* 1963:109).

Cada fabulador, y cada época histórica, tiene una visión particular de la fábula a construir: por ejemplo, BRECHT "lee" *Hamlet* y lo "adapta" después de realizar un análisis de la sociedad en que vive ("época sombría y sangrienta (...) tendencia general a dudar de la razón" - *Pequeño Organon,* 1963 § 68:92).

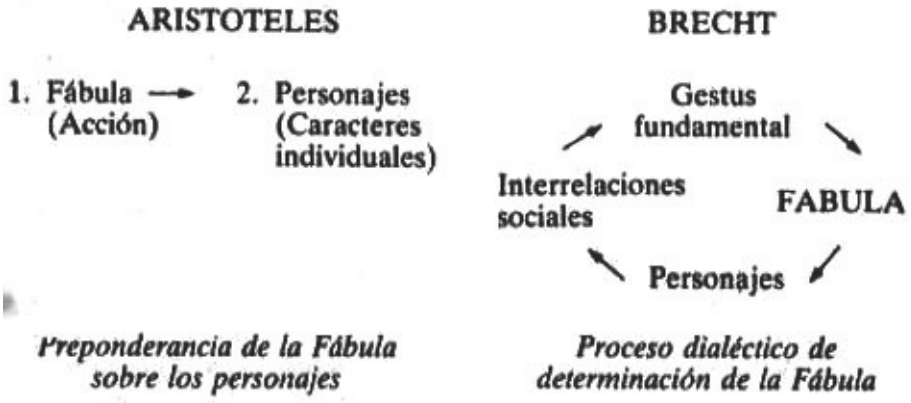
La fábula está en perpetua elaboración, no solamente a nivel de la redacción del texto dramático, sino muy particularmente en el proceso de la puesta en escena y de la representación: trabajo previo del *dramaturgista*,* elección de escenas, indicación de las motivaciones de los personajes, crítica del personaje por el actor, coordinación de las diversas artes escénicas, puesta en crisis de la obra a través de las preguntas más prosaicas (ej.: "¿Por qué Fausto no se casa con Margarita?", etc.). Leer la fábula es siempre dar una interpretación (del texto para el director, de la representación para el espectador), es

elegir cierta distribución de los momentos significativos de la obra. La *puesta en escena* * ya no aparece, pues, como una actualización definitiva del sentido, sino que surge como opción dramatúrgica, lúdiea y por ello hermenéutica.

4.- *Determinación del gestus fundamental:*

La aprehensión de la fábula brechtiana pasa primero por la comprensión del gestus; no nos informa acerca de los personajes mismos, sino acerca de sus "interrelaciones" en el seno de la sociedad. "Presentando todo el repertorio de actitudes, el actor se adueña del personaje **en** la medida que se adueña de la *fábula" (Pequeño Organon,* 1963 § 64). La fábula brechtiana está íntimamente vinculada a la constelación de los personajes en el microcosmos de la obra y en el macrocosmos de su realidad original: "La gran empresa del teatro es la *fábula,* la composición general de la totalidad de actos gestualcs, que conllevan aquellas informaciones e impulsos que van a constituir el placer del público" (§65).

La determinación brechtiana de la fábula se realiza, pues, en el curso de un proceso dialéctico que, de hecho, no acaba jamás. La comparación con la concepción de ARISTOTELES lo muestra claramente:



5.- *La búsqueda de contradicciones:*

La fábula no debe contentarse con restituir el movimiento general de la acción, sino evidenciar las contradicciones, indicando las causas de dichas contradicciones. Por ejemplo, en *Madre Coraje* la fábula siempre insistirá en la imposibilidad de acciones opuestas: vivir de la guerra y no sacrificarle nada: amar a sus hijos y utilizarlos para comerciar, etc. La fábula épica brechtiana, en vez de ocultar las "incoherencias de la historia narrada" (1963 §12) y el ilogicismo del encadenamiento de los acontecimientos, nos hace tomar conciencia al dificultar deliberadamente la continuidad armoniosa de la acción. La perspectiva acerca del acontecimiento es siempre histórica, dejando al descubierto el segundo término ideológico y social que a menudo ilumina las motivaciones pretendidamente individuales de los personajes.

II. IMPORTANCIA Y DIFICULTADES DE LA NOCIÓN DE FÁBULA

A. Ambigüedad de la fábula: la interferencia de lo narrativo y lo discursivo:

La noción de fábula, cuya doble función señalamos anteriormente como *material* (historia narrada) y como *estructura del relato* (discurso narrante), indica, por su ambigüedad misma, que la crítica, enfrentada a un texto dramático, debe interesarse al mismo tiempo tanto por el significado (historia narrada), como por el significante (la forma de narrarla), y por la relación entre ambas.

La fluctuación en la designación del término *fábula* (material o estructura) refleja plenamente el

entrecruce, dentro de esta noción, por una parte del modelo actancial reconstituido a partir de materiales narrativos *(estructura narrativa* o estructura "profunda") y, por otra, de la estructura superficial del relato *(estructura discursiva)*. La fábula depende a la vez del modelo actancial (lo narrativo) y de la organización de los materiales en el eje del desarrollo de la obra (lo discursivo). En el primer caso, examinamos la historia narrada en su forma sistemática (paradigmática) antes que los materiales del discurso sean ordenados. Inversamente, en el segundo caso optamos por la observación de los encadenamientos de los motivos. Esta oposición coincide con la de *acción** y de *intriga*:* la acción da cuenta, en un nivel general, incluso potencial, de las posibles relaciones entre las fuerzas presentes; la intriga sigue en detalle la forma concreta (escénica y textual) que toma esta acción.

B. *La* o *las* fábulas:

La construcción brechtiana de diferentes fábulas a partir del mismo texto, cuestiona la idea de la fábula como interpretación única y denotativa del texto. La fábula no podrá en adelante jugar el papel de "alma del drama", neutra y definitiva. No existe fuera del texto como sistema fijo inalterable, sino que se constituye después de cada lectura, de cada representación, de cada puesta en escena.

Por lo tanto, es arriesgado concebir la fábula como invariante del texto o como la denotación (común a todos) sobre la cual podríamos injertar las connotaciones de la representación. La fábula jamás es un dato objetivo, sino que para ser reconstituida, exige un punto de vista crítico acerca del texto y de la realidad que vehicula.

A través de este problema de la productividad de la fábula, llegamos a la noción de *isotopía*,* que permite centrar la fábula en torno a un plano de referencia única y eliminar la ambigüedad debida a la interferencia de varias lecturas de la fábula.

C. Fábula y relato del texto:

El texto no tiene, por otra parte, derechos exclusivos sobre la fábula: ésta es reconstituible a partir de todos los signos escénicos, incluso si en la práctica es más difícil descifrar el relato de los gestos o de la música que el relato narrado lingüísticamente. Es preciso extender la noción de fábula al conjunto de sistemas escénicos cuya reunión y "concurrencia" la constituyen.

D. Propiedades generales de la fábula:

1.- *Resumible:*

La fábula puede ser reducida a unas pocas frases que describen sucintamente los acontecimientos. "El resumen del relato (si es conducido según criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. En otras palabras, el relato es *traducible* sin una alteración fundamental" (BARTHES. 1966a:25).

2.- *Trasladable:*

Al cambiar la sustancia de la expresión (cinc, cuento, teatro, pintura), debemos poder conservar el sentido de la fábula. Como un relato "que reglamenta la conservación y la transformación del sentido en el seno de un enunciado orientado" (HAMON, 1974:150), la fábula se acomoda a los cambios de utilización que el director debe realizar con los medios escénicos: lo que varía de una puesta en escena a otra puede ser, quizá, la interpretación general de la fábula, pero a veces sólo se trata de una utilización que no cuestiona el sentido atribuido a la fábula.

3.- *Descomponible:*
Análisis del relato*.

E. Fin de la fábula, regreso del texto:

Perseguir la fábula será en adelante la consigna de los enamorados de la escena. Esto ha dado pie a innumerables relecturas de textos clásicos que se habían considerado como un asunto ya clasificado y entendido. A menudo, estos directores de teatro fabuladores han iluminado nuevos aspectos (por ejemplo, PLANCHON en *Tartufo* y *L segunda sorpresa del amor;* B. SOBEL y A. GIRAULT en *Don Juan y Timón de Atenas).* A veces también es el resultado obligatorio de una simplificación y una banalización del texto como estructura significante: el espectador percibía claramente la curva de la intriga y el mundo ficticio, pero perdía en la operación su sensibilidad con respecto a la forma y a la retórica textual, dramática y escénica. La obra le parecía además muy distanciada en la historia y alejada de su situación de espectador implicado por la representación concreta (y no solamente por la ficción narrada).

Otra tendencia —contrapeso indispensable de la primera— se esboza de la siguiente manera: mostrar la textualidad, la retórica, la declamatoria (este es el caso de VITEZ), abordar el texto como un organismo vivo y provocante (por ejemplo en BROOK. B. SOBEL en su último período). Por el momento, la puesta en escena se debate ante este dilema: ¿representar la fábula o el texto? Por lo visto es aquí, según A. GIRAULT, dramaturgo de B. SOBEL, donde se encuentra la "contradicción central de toda representación de una obra antigua": por una parte, es preciso distanciar el texto para "historicizar", pero, por otra, un texto sólo tiene la posibilidad de ser un "texto de teatro", si se le proyecta directamente al espectador, y, en este caso, la "misa no se encuentra lejos" (1975). En suma, la fábula, apenas separada del texto, tiende en la actualidad a regresar, pero después de un rodeo a través del cuerpo del actor y del espectador.

TOMACHEVSKI, 1965 - TODOROV, 1966 - GOUHIER, 1968a - OSLON, 1968a - HAMON, 1974, 1977 - KIBEDI-VARGA, 1976.

Fantasma

El fantasma, tipo mismo del no-ser y del *no-personaje*,* vuelve con insistencia a las escenas teatrales, no sólo en *Hamlet* o *Don Juan,* sino en numerosas obras donde debe aparecer una persona muerta o desaparecida, y esto bajo todas las apariencias posibles: sábana, sombra, espectro odioso, voz de ultratumba, fantasma encarnado, etc. El teatro, y su gusto por los engaños, la ilusión y lo sobrenatural, es sin duda un lugar predilecto para semejantes criaturas: así, al ser el fantasma la ilusión de una ilusión (el personaje), asume, a través de una inversión paradójica de signos, los rasgos de una figura bastante real. El fantasma, contrariamente al personaje, que se niega en el instante mismo en que se expone *(denegación*),* no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: ¡mientras más "irreal" y fantástico es, más se parece a un fantasma! De aquí la inventiva de sus encarnaciones, lo cual, sin embargo, no resuelve los problemas concretos del director de teatro. Hay tantas formas de representar a los fantasmas como estéticas teatrales. Así, el

fantasma del padre de Hamlet es a veces representado por el actor que representa a Claudio y disfrazado de soldado con un vestuario irreal, (iluminación "onírica", fosforescente), con voz "cavernosa" y de resonancia insólita; a veces, por un deseo de verosimilitud o de racionalidad, el fantasma se designa claramente como una prolongación fantasmática de Hamlet, una criatura modelada por su miedo y su fragilidad.

Farsa

La etimología de la palabra *farsa* —el alimento condimentado que sirve para llenar (rellenar) una carne— indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático. En efecto, en su origen, se intercalaban en los misterios medievales momentos de esparcimiento y risa: la farsa era de este modo lo que condimentaba y "complementaba" la comida "cultural" y seria de la "alta" literatura. De esta manera, la farsa, excluida del reino del buen gusto, al menos triunfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles, como la tragedia o la alta comedia. A la farsa se la asocia comúnmente a lo cómico grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado: muchas son las calificaciones condescendientes que establecen desde un comienzo, y a menudo abusivamente, que la farsa se opone al espíritu, que es una parte del cuerpo, de la realidad social, de lo cotidiano (sobre esto, el re-descubrimiento del aspecto cómico de la farsa por BAKHTINE sigue este punto de vista, incluso si su valorización fuera invertida: farsa = realismo, cuerpo; comedia = idealismo). Se define siempre la farsa como una forma primitiva y grosera que no podría elevarse al nivel de la comedia. En cuanto a esta tosquedad, nunca se sabe si atañe a los procedimientos excesivamente visibles e infantiles de lo cómico o a la temática escatológica.

Encontramos farsas en la época griega (ARISTOFANES) y latina (PLAUTO), pero sólo se constituye en género en el curso de la Edad Media *(La farsa del Maestro Patelin. El paté y la torta. El calderero. El colador),* y se prolonga hasta comienzos del siglo XVII (en autores como TURLUPIN. GROS-GAUILLAUME. TABARIN. GAULTIER-GARGUILLE). Se amalgama en la comedia de intriga en MOLIERE. Autores de *vaudeville** como LABICHE. FEYDEAU o COURTELINE, o los dramas del absurdo (IONESCO, BECKETT, J. DIAZ) perpetúan en nuestro tiempo la tradición de lo cómico bruto y del sin sentido. La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy elaborada, del actor.

La farsa, género tradicionalmente menospreciado y a la vez admirado, pero siempre "popular" en todos los sentidos del término, enfatiza la dimensión corporal del personaje y del actor. En el género cómico, la crítica opone la farsa a la comedia de estilo y de intriga donde triunfan el espíritu, la intelectualidad y la palabra sutil. La farsa, "hace en cambio reír, con una risa franca y popular; para esto se vale de medios consagrados que ella varía a su gusto y según su inspiración: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, *lazzis **, retruécanos, serie de situaciones cómicas, de gestos y palabras, en una tonalidad copiosamente escatológica u obscena. Los sentimientos son elementales, la intriga construida a tontas y a locas: la alegría y el movimiento lo envuelven todo" (Ch. MAURON. 1964:34-36). Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un criterio subversivo: contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la

risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la "licencia poética".

—> *Burlesco, comedia.*
TISSIER, 1976.

Festival

A veces se olvida que el *festival* es la forma adjetiva de la fiesta: en Atenas, en el siglo y a. de C., en las fiestas religiosas (Dionisos), se representaban comedias, tragedias y ditirambos. Estas ceremonias anuales marcaban un momento privilegiado de regocijo y encuentros. El festival ha conservado de este acontecimiento anual cierta solemnidad en la celebración, un carácter excepcional y puntual que la multiplicación y la hiperorganización de los festivales modernos a menudo vacían de su sentido.

En el teatro occidental encontramos una celebración semejante (la de la Pasión de Cristo) en Oberammergau, desde 1033. El "culto" de SHAKESPEARE se celebraba ya desde 1769 por el actor GARRICK; el de WAGNER, auto-organizado desde 1876 en Bayreuth. Europa conoce manifestaciones de prestigio: Salzburgo, el mes de Mayo Florentino, la Primavera de Praga; el Carnaval de Febrero en Río de laneiro en América Latina. En Francia, *el* Festival de Avignon, creado en 1947 por JEAN VILAR, atrae, en julio, a un público numeroso. Ante todo es una enorme concentración de elencos y experimentos que buscan a la vez ser conocidos y reconocidos por la crítica y el público. Redes paralelas ("off Avignon") se crean en la ciudad, teóricamente ai margen del festival oficial; encuentros y espectáculos apenas esbozados se organizan allí ("Teatro abierto").

Otras manifestaciones animan la vida cultural de Francia: el Festival de Otoño que agrupa en París espectáculos musicales, teatro y coreografías que inauguran la temporada; el Festival de Nancy, que desde 1963 recibe elencos menos oficiales y más experimentales; una serie de festivales de verano donde teatro, ópera y música unen sus fuerzas (Aix-en-Provence).

El interés primordial de los festivales reside en ofrecer a un público que no es parisiense ni aviñonés, la posibilidad de asistir en un lugar y, en una misma oportunidad a nuevos espectáculos, tendencias artísticas y experimentos poco conocidos; finalmente, en confrontar animadores y aficionados al teatro.

En Latinoamérica existen numerosos festivales: el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, en Manizales (Colombia), el Festival de Teatro Venezolano, el Festival Internacional de Teatro (Puerto Rico), el Festival de INDA y UNAM en México, etc. Su propósito es estimular todo el fenómeno teatral en su integridad.

Este resurgimiento moderno del *festival sagrado* testimonia una profunda necesidad de una oportunidad donde un público de "celebra-dores" se encuentre periódicamente para tomarle el pulso a la vida teatral, para satisfacer a veces el no haber asistido al teatro durante el invierno y, más profundamente, para tener el sentimiento de pertenencia a una comunidad intelectual y encontrar una forma del culto y del rito. El festival tiende a acentuar la ruptura casi esquizofrénica entre el trabajo —extendido durante el año— y el período de vacaciones del sujeto, cuando el arte se consume en grandes dosis, como compensación y aprovisionamiento.

Ficción

(Del latín *fingo,* yo doy forma, yo formo.)

Forma del discurso que se refiere a personas y cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego del lector o espectador.

I. UN ACTO ILOCUTORIO QUE "NO COMPROMETE A NADA"

En el *discurso** teatral, el texto y la representación son únicamente una ficción, puesto que son inventados para cada obra y las aseveraciones que contienen no poseen ningún valor de verdad. No es un lenguaje "serio", es decir, no compromete a quien lo profiere como un juicio o una proposición del lenguaje de la vida cotidiana. Los autores de estos discursos: dramaturgo, director, actor, simulan emitir frases que tienen un estatuto de verdad, ejecutar acciones ilocutorias (performativas) que manifiestan una actividad verbal, mientras que, de hecho, estas frases no los vinculan a ningún criterio de verdad o de lógica. "El autor de una obra de ficción simula realizar una serie de actos ilocutorios, generalmente del tipo representativo'* (SEARLE, 1975:325). Este discurso adquiere exactamente el mismo sentido que en la vida real: simplemente no compromete a su autor, por una especie de convención que lo autoriza a mentir impunemente.

II. DOBLE FICCIÓN TEATRAL

La ficción teatral es asumida al menos por dos "simuladores": el dramaturgo y el actor. (Otros simuladores se interponen frecuentemente entre ellos: el director de teatro y todos aquellos que tienen una función en la preparación material del espectáculo). Pero, para colmo de "perversión", en el teatro este *simular* se presenta directamente, no mediatizado por un narrador (en cambio, el novelista utiliza la escritura para sugerir ese mundo ficticio que considera verdadero). Esto es lo que explica la gran impresión de algo "directo" y "real" experimentada por el público (*efecto de realidad*, ilusión*).*

III. ESTATUTO DEL TEXTO Y DEL ACTO ESCÉNICO

Hay que tener el cuidado de distinguir dos verdades: la *verdad histórica,* según la cual tengo ante mí al actor X quien simula luchar o sufrir; la *verdad teatral,* según la cual interpreto y extrapolo lo que hace el actor, como creyendo que es Hamlet, quien se bate en duelo y se compromete en una aventura. De este modo, el teatro es el universo de palabras y acciones que van de una forma manifiesta en contra de los hechos, pero ante los cuales el espectador simula creer por placer. El texto dramático (diálogo y didascalias) tiene el mismo valor performativo que un libro de recetas de cocina. El autor actúa ordenando al actor seguir ciertas instrucciones para que la obra sea "comestible".

IV. FORMAS DE PRESENTACIÓN DE LA FICCIÓN

Para no frustar mi placer y mantener la ilusión, el actor dispone de varias técnicas:

— *Simulación total:* intenta imitar tan perfectamente la acción representada, que en ella reconozco algo familiar que acepto como verdadero.

— *Estilización *:* recurre a una convención o a mi imaginación para simplificar el movimiento o la forma de hablar: sé que lo que hace no es el acto mismo, sino que vale por este acto (ej.: comer en platos vacíos).

— *Mezcla de elementos ficcionales y reales:* el autor o el actor se refieren a elementos que verdaderamente existen, que el espectador ha experimentado y que son objetivamente verdaderos. El *efecto de realidad** —tal es el nombre de este procedimiento— me permite aceptar el resto, y la ficción se encuentra definitivamente "cimentada".

—> *Realidad representada, realidad teatral.*

GALE, 1971 - URMSON, 1972 - SKARLE, 1975 - ISER, 1975 - PRATT, 1978 - PAVIS, I980d.

Figura

(Del latín *figura,* configuración, estructura.)

1.- Encontramos la palabra en expresiones como la *figura del héroe,* en el teatro clásico, o la figura de *Madre Coraje.* La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que significa más por su posición estructural que por su naturaleza interna (como el término alemán *Figur,* a la vez silueta y personaje). La Figura, como el *rol** o el *tipo*,* reúne un conjunto de rasgos distintivos bastante generales. Se presenta como una silueta, una masa todavía imprecisa y que vale sobre todo por su lugar en el conjunto de los protagonistas (*configuración*).* Por ejemplo, BARTIIES, al estudiar el universo raciniano, define allí las figuras (o *actor)* como "forma de una función trágica" (1963:10).

La figura gana en coherencia sintáctica (en la configuración *actancial*)* lo que pierde en precisión semántica: llega a ser una noción estructural adecuada para formalizar las relaciones entre los personajes y la lógica de las acciones.

2.- Considerada como *figura de estilo* (o de *retórica*),* toda la escena presenta siempre, más allá de su realidad inmediata, un sentido abstracto *y figurado* sobre el cual descansan la *ficción** y la *ilusión*.*

—> *Configuración, carácter, caracterización, personaje, figuración.*

GENETTE, 1966, 1969 - FONTAMER, 1968 - LYOTARD, 1971.

Figuración

La *figuración* o la *figurabilidad* (traducción del término freudiano *Darstellbarkeit,* FREUD. 1969, vol. 2) es la manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado: al mostrar un decorado, al colocar un personaje, al sugerir un estado psicológico, la puesta en escena decide acerca de la interpretación de la obra y de la aparición de *fantasías* visuales. Pero este proceso de concreción no es una verbalización. Como el sueño, la escena "escribe" en imágenes: "las artes plásticas, pintura y escultura, comparadas con la poesía que sí puede valerse de la palabra, se encuentra en una situación análoga (al sueño y al teatro): allí también el defecto de la expresión se debe a la naturaleza de la materia

empleada por estas dos artes en su esfuerzo por expresar algo. Antiguamente, cuando la pintura no había encontrado aún sus propias leyes de expresión, se esforzaba por remediar este defecto. El pintor ponía, en boca de los individuos que representaba, banderolas Sobre las cuales escribía las palabras que desesperadamente quería que fueran 'comprendidas" (FREUD, 1973:269). La Figuración de las relaciones humanas y la *iconización *,* es decir, la concreción del sentido, es una de las tareas cardinales de la *representación** teatral.

—> *Texto y escena, interpretación, espacio interior, teatro fantástico.* **FRANCASTEL, 1965, 1970.**

Flash-back

Escena o *motivo** en una obra (en su origen, en el cine) que remite a un episodio anterior al que acaba de ser evocado.

1.- Esta técnica, llamada "cinematográfica'', existía, sin embargo, antes de recibir este nombre, en la novela y el poema. En el teatro experimenta cierta difusión desde los experimentos con el relato (ej.: *La muerte de un viajante,* de A. MILLER). Uno de los primeros usos se encuentra en *La desconocida de Arras* de A. SALACROU (1935).

2.- En el teatro, el flash-back se anuncia a través del narrador, de un cambio de iluminación o una música onírica, o bien por un motivo que enmarca este paréntesis de la obra. Su utilización dramática es muy flexible, pero serían deseables ciertas precauciones en su empleo. Antes que nada, es preciso indicar claramente los límites del flash-back, de manera que podamos conocer la *modalidad** y el grado de realidad de la acción. El flash-back opera según dicotomías simples: aquí/allí, ahora/antaño, verdad/ficción. Siempre debe parecer delimitarse por el espectador: un flash-back en el flash-back o una profusión no temporalmente lineal de flash-backs desorientaría al espectador. En cambio, todos estos procedimientos llegan a ser legítimos cuando la dramaturgia renuncia a la linealidad y a la objetividad de la presentación, cuando trata de entremezclar íntimamente unas realidades en otras (sueños, fantasías, poética del relato, como en *El año pasado en Marienbad,* de RESNAIS/ROBBE-GRILLET, *Y nos dijeron que éramos inmortales* de O. DRAGUN, *Santa Juana de América* de A. LIZARRAGA).

—> *Relato, tiempo, análisis del relato, fábula.*

Focalización

Insistencia del autor en una acción o un carácter particular para subrayar su importancia. Este procedimiento, esencialmente épico, se aplica también al teatro: el dramaturgo, teóricamente ausente en el universo dramático, interviene de hecho en el desarrollo de conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto a los elementos focalizados. La focalización influye en el *punto de vista** de los personajes y, de rebote, sobre los del autor y el espectador.

En el teatro, la focalización a menudo se realiza concretamente utilizando un proyector enfocado

sobre un personaje o lugar para llamar la atención por un efecto de primer plano (o *cióse-up).*

Forma

I. LA FORMA EN EL TEATRO

¿Dónde se sitúa la forma en la representación teatral? En todos los niveles: 1/ en el nivel concreto: espacio escénico, sistemas escénicos utilizados, representación escénica y expresión corporal; 2/ pero también en el nivel abstracto: dramaturgia y composición de la fábula: *segmentación* * espacio-temporal de la acción, elementos del *discurso* * (sonidos, palabras, ritmos, métrica, retórica).

II. FORMA Y CONTENIDO

Pero sólo hay forma en una *puesta en forma de un contenido* y de un signficado preciso. Una forma teatral ño existe en sí misma y, por lo tanto, sólo tiene sentido en un proyecto escénico integral, es decir, cuando se asocia a un contenido transmitido y a transmitir. Por ejemplo, no tiene sentido decir que existe una *forma épica;* es necesario precisar cómo esta forma (fragmentada, discontinua, asumida por la actuación del narrador) se articula en un contenido preciso: *forma épica brechtiana* que destruye la *identificación** y la *ilusión** en el desarrollo orgánico de la *fábula*:* o incluso, *forma épica del relato clásico* insertado como relato objetivo en tercera persona en el tejido dramático, y utilizado por razones de verosimilitud (y no, como en BRECHT, como ruptura crítica de la ilusión).

III. PROBLEMÁTICA HEGELIANA DEL FONDO Y DE LA FORMA

Para HEGEL, la forma y el contenido de la obra de arte están en relación dialéctica. No se puede separar el contenido de la forma (y viceversa) sólo por una necesidad de teorizar: la forma es un contenido puesto en forma, manifestado. Por eso, según la estética hegeliana, "las verdaderas obras de arte son aquellas donde el contenido y la forma se revelan idénticos" (HEGEL, en SZONDI, 1956:10). Esta estética valoriza la armonía entre forma y fondo y postula la anterioridad del contenido sobre la forma. Así, diremos que en este sentido la dramaturgia clásica es la forma más apropiada para "expresar" la concepción esencialista e idealista del hombre. Los cambios de forma, en particular la destrucción de la forma dramática en favor de elementos épicos, serán considerados como una decadencia y un desvío de la forma canónica del drama (*epilación*).* Esto será, como lo muestra SZONDI, ignorar el conocimiento nuevo del hombre y la evolución de la sociedad, ignorar la novedad de los contenidos ideológicos que no pueden ya utilizar la forma clásica cerrada sin violentarla, sin vaciarla de su contenido y sin introducir los elementos críticos épicos que destruirán la dramaturgia excesivamente clásica de la *piéce bien faite**. Por lo tanto, es el surgimiento de nuevos contenidos (aislamiento y alienación del hombre, imposibilidad del conflicto individual, etc.) lo que acabará, hacia fines del siglo XIX, con la forma dramática, y hará necesario el empleo de procedimientos épicos.

IV. NIVELES DE OBSERVACIÓN DE LA FORMA

A. *Arte y sociedad* (el nivel más general):

El espectáculo no utiliza formas creadas *ex nihilo,* sino que las toma de las estructuras sociales: "la pintura, el arte, el teatro en todas sus formas —y yo preferiría decir el espectáculo— hacen visibles para una época dada, no solamente los términos literarios y las leyendas sino las estructuras de la sociedad. No es la forma social común a una época lo que crea el pensamiento ni la expresión, sino que es el pensamiento, expresión del contenido social común de una época, lo que crea la forma*' (FRANCASTEL. 1965:237-238).

B. *Unidades semiológicas* * (nivel microscópico):

Toda unidad, por más pequeña que sea, sólo tendrá sentido en una segmentación semiológica si somos capaces de hacer corresponder la unidad a un proyecto estético e ideológico global (proyecto de producción del sentido y de funcionamiento interno de la representación, e incluso proyecto estético *para* el espectador *(semiología*).*

—> Formalismo, forma cerrada, forma abierta, realidad representada, dramaturgia.

LANGER, 1953 - HEFFNER, 1965 - LUKACS, 1960, 1965 - TODOROV, 1965 - TYNIANOV, 1969 - ERLICH, 1969 - WITKIEWICZ, 1970 - JOLLES, 1972.

Forma abierta

Si la *forma cerrada** recibe la mayor parte de sus características del teatro clásico europeo, la forma abierta se define como reacción contra esta dramaturgia y presenta por ello una multitud de variantes y de subproductos. La apertura casi conduce a una destrucción total del modelo precedente, aunque obras tan diferentes como las de SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT o BECKETT reciban a veces la etiqueta de *obra abierta.*

El criterio de clausura/apertura proviene del estudio de las formas aYtísticas y, en particular, de las artes de la representación. Según los *conceptos fundamentales de la historia del arte,* de WÓLFFLIN (1956), la forma cerrada es "una representación que, por medio de técnicas más o menos tectónicas, hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo, mientras que la forma abierta siempre remite más allá de sí misma e intenta dar una impresión ilimitada" (145). V. KLOTZ (1960) ha retomado esta distinción al aplicarla a la historia del teatro, y de este modo ha podido poner en evidencia no dos escuelas dramatúrgicas, sino dos *estilos de construcción dramática* que podríamos hacer coincidir con dos modos de representación escénica. Su modelo explica muy bien las diferencias formales e ideológicas de ambas dramaturgias, a condición de efectuar en el molde genérico las alteraciones indispensables para el análisis específico de la obra en cuestión.

En la misma línea, el libro de ECO sobre la *obra abierta* (1965), ha inaugurado un acercamiento parasemiótico del texto literario. Este se concibe como depositario de una multiplicidad de sentidos, varios significados que pueden coexistir en un significante. La apertura se realiza en el plano de la *interpretación* * y de la *práctica significante* * que el crítico impone al objeto estudiado.

I. FABULA

La fábula es un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente sino presentados de manera fragmentaria y discontinua. La escena o el cuadro forman las unidades de base que, al sumarlas, producen una serie épica de motivos. No se espera que el dramaturgo organice sus materiales según una lógica y un orden que excluya la intervención del azar. Alterna las escenas según un principio de contradicción, incluso de *distanciación* * (BRECHT). No integra las diferentes *intrigas** en una acción principal, sino que juega con las repeticiones o variaciones temáticas *(leitmotiv* *) y con las acciones paralelas. A veces, estas últimas, al ser dispuestas libremente, se reúnen sin embargo en el *punto de integración* * (*collage*, montaje*).*

II. ESTRUCTURAS ESPACIO-TEMPORALES

El tiempo, fragmentado, no fluye de una manera continua. Se extiende naturalmente sobre toda una vida humana, incluso una época. En ciertos dramaturgos, no es sólo un medio de acción; llega a ser un personaje con todas sus atribuciones (BÜCHNER, IONESCO. BECKETT, A. LIZARRAGA).

El espacio escénico se abre en dirección del público (demolición de la *cuarta pared*),* permitiendo todas las rupturas escenográficas imaginables, y estimulando las *apelaciones* * directas al público. El lugar y el sentido de los objetos escénicos varían sin cesar: el espectador es invitado a hacer el esfuerzo de aceptar las convenciones.

III. PERSONAJES

¡El dramaturgo y los intérpretes les hacen sufrir los mayores ultrajes! No son reducibles a una conciencia o a un conjunto finito de caracteres; son instrumentos dramaturgicos utilizables de diversas maneras, sin que haya que preocuparse por lo *verosímil** y el *realismo**.

—> *Dramaturgia, estructuras dramáticas, dramática y épica.*
SZONDI, 1956 - ECO. 1965 - BARRY, 1970 - LEVITT, 1971 - PFISTER, 1977.

Forma cerrada

La oposición entre *forma cerrada* y *forma abierta** no tiene nada de absoluto, ambos tipos de dramaturgia no existen en un estado puro. Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar do? tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación. Esta distinción sólo tiene interés si podemos atribuir a cada una de las formas, características propias con respecto a la visión dramatúrgica, e incluso con respecto a la concepción del hombre y de la sociedad que la sostienen. Ella coincide sólo *parcialmente* con las parejas *épico*/dramático*, aristotélico*/*no-aristotélico, *dramaturgia clásica */teatro épico **.

I. FABULA

Forma un "todo bien redondeado", articulado en una serie de episodios de número limitado y todos centrados en torno al *conflicto** principal. Cada tema o motivo se subordina al esquema general, el cual

obedece a una estricta lógica temporal y causal. La progresión de la intriga se realiza dialécticamente a través de "golpe y contra-golpe , las contradicciones resueltas conducen siempre a nuevas contradicciones, hasta el punto final que resuelve definitivamente el conflicto principal. Todas las acciones son integradas a la idea directriz, la cual coincide con la búsqueda del sujeto principal. Los episodios que en la representación escénica presentarían una excesiva dificultad, son transmitidos en el nivel de la conciencia y del lenguaje del personaje a través de relatos o de monólogos. La acción tiende a desmaterializarse para existir sólo a través de la mediación del discurso *(relato*)* de los protagonistas; a menudo presenta un carácter típico, incluso parabólico. Se pone gran atención en los juegos simétricos en la secuencia de acciones y réplicas; cada acto retoma el desarrollo general de la curva dramática.

La forma cerrada es propia del género de la tragedia: en efecto, la fábula se construye de manera que todas las acciones parezcan converger hacia la *catástrofe**. Los episodios se encadenan en un mecanismo lógico bien fluido que excluye todo azar o toda desviación del héroe de su trayectoria (*técnica analítica*).*

II. ESTRUCTURAS ESPACIO-TEMPORALES

Lo imperativo no es tanto la *unidad** de lugar y tiempo, como su homogeneidad. El tiempo vale como duración, como sustancia compacta e indivisible, como una crisis breve que concentra todas las fases dramáticas de una acción unificada. Mantiene la misma cualidad durante toda la representación: en cuanto corre el peligro de desnaturalizar el tiempo de la acción interior del héroe principal, se mediatiza por un relato y se reconstruye por el discurso.

Igualmente, el espacio solamente tolera algunos cambios; no se diferencia según los lugares representados sino que es siempre homogéneo: lugar neutralizado, "aséptico", se percibe como espacio de significación y no como lugar concreto, naturalista.

III. PERSONAJES

Son pocos, coinciden con sus discursos y presentan, a pesar de su diversidad, un gran número de puntos en común. Reciben su sentido a través del lugar relativo que ocupan en la *configuración actancial**. Sus propiedades son particularmente intelectuales y morales (lugar en el universo dramático o trágico), y no materiales (rango social y descripción física naturalista).

IV. DISCURSO

También obedece a la regla de homogeneidad y convencionalidad artística. El discurso está sometido a una forma fija: alejandrinos, serie de parlamentos, repeticiones de término a término. El lenguaje no intenta producir un *efecto de realidad*,* sino reunir protagonistas provistos del mismo bagaje cultural y verbal.

Esta forma cerrada culmina, en su caso más típico, en la *obra bien hecha*,* es decir, se construye según una dramaturgia de inspiración clásica presentando un universo ficticio autónomo y "absoluto" (SZONDI, 1956:18) y dando la ilusión de un mundo armonioso, cerrado en sí mismo y de perfecta terminación estructural.

WOLFFLIN, 1956 - KLOTZ, 1960 - BICKERT, 1969.

Formalismo

1.- En su origen, el formalismo fue un método crítico literario elaborado por la Escuela rusa entre 1915 y 1930. Esta se interesó en los aspectos formales de la obra, sacando a luz sus técnicas y procedimientos (composición, imágenes, retórica, métrica, efecto de distanciación, etc.). Los aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos no son ignorados, sino sometidos a la organización formal.

2.- El debate acerca del realismo y del formalismo caracterizó a los años treinta (polémica entre BRECHT y LUKACS) y se prolonga en la actualidad en torno al problema del realismo socialista. En este contexto el formalismo llegó a ser muy pronto un insulto que servía para neutralizar al adversario por su falta de compromiso social y complacencia con respecto a la experimentación estética.

La querella se reducía, bien a menudo, a un desacuerdo con respecto al vínculo entre forma y contenido de la obra de arte. En cuanto dejamos de percibir la necesidad de cierta forma para expresar ciertos contenidos o de una nueva percepción de contenidos gracias al empleo de una nueva forma, el vínculo entre forma y contenido parece aflojarse, y deberíamos hablar de formalismo en ambos casos.

Hay "formalismo" o, al menos, acusación de formalismo, cuando la forma se separa totalmente de su función social: por ejemplo, para BRECHT. "Todo elemento formal que nos impide captar la causalidad social, debe desaparecer; todo elemento formal que nos ayuda a comprender la causalidad social debe ser utilizado" (1967. vol. 19:291).

En el teatro, la investigación formal es indispensable si consideramos que una puesta en escena siempre arroja nueva luz sobre el texto, y que nada está definitivamente fijado de antemano con respecto al sentido y al *discurso** de la escena.

-> Realismo, realidad representada, historia, forma, dramaturgia.

TODOROV, 1965 - BRECHT, 1967, vol. 19:286:382 - GISSEL - BRECHT. 1971 - JAMESON, 1972.

Formalización

Véase *descripción*

Formas teatrales

La expresión *forma teatral* se emplea a menudo en nuestros días para renovar el gastado término de *género* * y para distinguir tipos de obras y de representación más precisos que los grandes géneros (*tragedia*, comedia*, drama**). La actual mezcla de géneros (e incluso la falta de interés en una tipología de las formas y en una separación neta de los tipos de espectáculos) ha facilitado grandemente

el empleo de este término. *Forma* indica de entrada el aspecto eminentemente móvil y transformable de los tipos de espectáculo en función de objetivos y de circunstancias nuevas que hacen imposible una definición canónica y estática de los *géneros*.

Forma no impone a las tipologías estudiadas ningún criterio de "calidad", de dimensión y de función estéticas. Hablamos de formas teatrales con respecto a las cosas más heteróclitas: arlequinadas, ballet, intermedio, melodrama, parodia, tragedia, etc. Nos servimos igualmente de este término para los componentes de la estructura dramática o de la representación (diálogo, monólogo, prólogo, montaje de textos, puesta en espacio, etc.).

—> *Forma, categoría teatral.*

Fuentes

Conjunto de elementos exteriores a la obra de los cuales el autor se nutre para elaborar la *fábula** de su obra. La palabra alemana *Stoff* (material, fondo, tejido) no existe en la crítica francesa ni en la española; *fuentes,* en efecto, se limita mucho más rigurosamente a textos precedentes. Ahora bien, sería preciso poder abarcar —lo cual es posible con el término *material (Stoff)*— las fuentes literarias y las fuentes directas inspiradas por la naturaleza y la historia.

En un sentido estricto, *fuentes* designa los textos en los cuales el dramaturgo inspira su trabajo preparatorio: obras precedentes, archivos, leyendas y mitos. ARISTOTELES emplea el término *mythos (fábula*,* en sentido 2): la tragedia griega, en efecto, se nutría fundamentalmente de los mitos para elegir sus temas, y esta tradición de reutilización de temas conocidos se mantuvo al menos hasta el clasicismo europeo. Por lo demás, en cierto sentido toda escritura o creación dramática es un *trabajo dramatúrgico.* puesto que el dramaturgo recurre a diversos materiales que modela y ajusta según sus necesidades (véase BRECHT y la práctica teatral actual).

Como el empleo de una materia precedente no se efectúa *ex nihilo,* sino a partir de textos que ya tienen una forma, la relación con la tradición no consiste en una relación directa, sino *intertextual**.

FRENZEL, 1963

Función

La función dramática (de un personaje) es el conjunto de acciones de este personaje consideradas desde el punto de vista de su rol en el desarrollo de la intriga.

I. FUNCIÓN NARRATIVA

Esta noción procede de la teoría narrativa funcionalista de W. PROPP, la cual define la función narrativa como "la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (1965:31). Según esta teoría, el texto dramático y la representación (considerados bajo el aspecto de una estructura narrativa: *análisis del relato**) se descomponen en un

número finito de *motivos** y de actantes, los cuales están interconectados por el sistema *actancial* *.

II. FUNCIÓN DRAMÁTICA

E. SOURIAU (1950) aplicó con éxito esta perspectiva funcional de las acciones a la dramaturgia occidental (de la tragedia griega hasta el teatro clásico europeo). Distingue seis funciones (*modelo actancial**) y define "matemáticamente" (en teoría e incluso en la práctica) las 210.141 situaciones generadas a partir de las funciones dramáticas. De esta manera, situación indica a la vez los grupos de acciones realmente observables en una obra o en una dramaturgia *y* los modelos teóricamente realizables (en obras futuras que pudiéramos encontrar o concebir).

La permutabilidad de los personajes (por ejemplo, en el rol de sujeto), entraña la variación de los puntos de vista en la obra: cada estilo de personaje, cada función es, en efecto, susceptible de monopolizar la visión interna y de organizar las otras funciones-personajes en torno a su propio universo *(punto de vista*)*.

III. FUNCIÓN DE LA COMUNICACIÓN

El modelo de seis funciones de la comunicación de JAKOBSON (1963:209-248) se aplica a veces al teatro para definir, con las adapta-dones necesarias, los criterios principales de escritura dramática y escénica. En efecto, como en el lenguaje poético, podemos suponer que el *lenguaje teatral* (con las precauciones necesarias en el empleo de este concepto) es una utilización particular del esquema de las seis funciones.

Diversas adaptaciones de este sistema funcional se encuentran en: PAVIS, 1976a:23-24 - PFISTER, 1977:151-168 y UBERSFELD. 1977a:42-44.

—> *Situación dramática, modelo actancial, semiología.*

POLTI, 1895 - SLAWINSKA, 1953-55 - INGARDEN, 1971 - JANSEN, 1973 - BREMOND, 1973 - ELAM, 1977.

G

Gag

(Del inglés norteamericano *gag,* broma, efecto burlesco.)
Término empleado originalmente en el cine: efecto visual o verbal repentino y cómico.

Género

I. CONFUSIÓN DEL TERMINO - INTERÉS DE LA NOCIÓN

Corrientemente hablamos de *género dramático* o *teatral,* del género de la *comedia* o de la *tragedia,* o del género de la comedia de costumbres. Este empleo pletórico de *género* le conduce a perder todo sentido particular y anula las tentativas de clasificación de las formas literarias y teatrales.

La teoría literaria no se satisface con estudiar, como la crítica, las obras existentes. Ella supera el estrecho marco de la descripción de la obra individual para fundar una tipología, categorías literarias, tipos de discursos. De este modo, vuelve a enfrentar el antiguo problema de los géneros, pero en adelante no se limitará a catalogar obras históricamente manifestadas, sino que preferirá reflexionar acerca de los medios para establecer una tipología de los discursos, deduciendo éstos a partir de una teoría general del hecho lingüístico y literario. Así, la determinación del género deja de ser un asunto de clasificación más o menos sutil y coherente, para pasar a ser la llave de una comprensión de todo texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas (que precisamente definen a cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del género; él provee el modelo ideal de una forma literaria: el estudio de la conformación, pero también de la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento.

II. CRITERIO DISTINTIVO DEL GENERO

La confusión terminológica antes mencionada se explica por la multitud de criterios de distinción: rara vez puramente literarios y fundados en tipos de escritura, están siempre vinculados al contenido de

la obra, al tipo de personajes, al sentimiento y al efecto producido en el público. En última instancia dependen para su evaluación, de los valores ideológicos de una época y de la jerarquía social (por ejemplo, la tragedia clásica que muestra príncipes y reyes, «eclipsa» un tanto la comedia, en la que aparecen la burguesía o el pueblo).

III. ENFOQUE HISTÓRICO Y SISTEMA ESTRUCTURAL

Dos métodos de enfoque de los géneros son posibles según consideremos el género como forma histórica o como categoría del discurso. La distinción es a veces explicitada por la oposición género/modo: «Los géneros son categorías propiamente literarias; los modos son categorías que provienen de la lingüística, o, más exactamente, de la antropología de la expresión verbal». (GENETTE, 1977:418).

A. Históricamente:

Se señalan las diferentes formas teatrales en la evolución literaria y se intenta encontrar una filiación o criterios de oposición entre los géneros.

B. Estructuralmente:

Se elabora una tipología universal de los discursos por medio de la fabricación de una teoría que presente todas las variantes posibles de formas de discursos, casilleros en los cuales luego se intenta incorporar los géneros establecidos, al mismo tiempo que se reservan, para las obras futuras, casilleros para los géneros aún no realizados pero teóricamente concebibles.

IV. EL TEATRO EN UNA TEORÍA DE LOS GÉNEROS

En el teatro se trata de saber si constituye por sí mismo un género opuesto a la poesía épica (a la novela) y a la poesía lírica. Esta tripartición parece imponerse desde el pasaje de *La República* donde PLATON establece una distinción fundada en la manera en que los hechos pasados, presentes y futuros se transmiten al público: a través de la exposición pura y simple (ditirambo), a través de la imitación (tragedia y comedia), y a través de dos métodos a la vez (poesía épica). Esta categorización descansa en el modo de representación de la realidad, en un criterio semántico de la «imitación» de la realidad y en la intervención más o menos directa del poeta en la exposición de los hechos. El teatro llega a ser el género más «objetivo», donde los personajes parecen hablar por sí mismos, sin que el autor tome directamente la palabra (salvo en los casos excepcionales del portavoz, del mensajero, del coro, de los prólogos y epílogos, y de las indicaciones escénicas).

Las tentativas posteriores a la *Poética* por fundar una tipología estructural de los discursos, retoman generalmente la oposición *visión* directa del poeta/*acción* directa de los personajes. De este modo, una de las tentativas más exitosas, la de Paul HERNADI, consiste en plantear que el arte verbal evoca un mundo ficticio de cuatro maneras (o modos) fundamentalmente diferentes: «Las obras de tema presentan la visión, los poemas la realizan: las obras representan la acción, los relatos nos la proyectan» *(Beyond Genre,* 1972:165*166). La conjunción de estas dos *miras* (acción/visión) y de estos dos modos de presentación (mostrar/realizar) produce cuatro modos principales (temático, lírico, dramático, narrativo), los cuales pueden ser subdivididos en función del criterio «autor/personaje».

V. LOS GÉNEROS DEL TEATRO

En el interior del género dramático, es también difícil trazar divisiones fundadas en criterios de discursos. El peso de la historia y las normas impuestas por las poéticas es aquí considerable, y las *especies* se definen casi siempre en la oposición comedia/tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición (de aquí los diversos tipos le comedia y de tragedia) que extiende sus potencialidades sin cuestionar esta división. Por ello el género intermedio de la tragicomedia o del drama tiene mucha dificultad en imponerse: a veces se trata solamente de una tragedia de final optimista (CORNEILLE); otras, de una comedia o de un drama que no tiene nada de cómico o de alegre. Cuando, con DIDEROT, surge por un instante la tragedia doméstica y burguesa, el género nuevo o serio, «sin nada ridículo que provoque la risa, sin peligro de que estremezca» *(Tercera conversación con Dorval),* se transforma en una forma más bien siniestra y sin una gran valor estético, puesto que no le queda nada de la vitalidad de las dos*'" categorías estéticas fundamentales: lo cómico y lo trágico. El drama romántico y el drama existencialista o absurdo, sólo logrará superar esta vía intermedia burguesa a costa de excesos y amplificaciones de lo grotesco y de lo maravilloso. En cuanto a la escritura teatral contemporánea, ésta apela a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (todas las artes plásticas, las artes de la representación y de la música), aunque las categorías heredadas de la historia sean de poca utilidad para captar su originalidad. Solamente una tipología de los discursos y de los modos de funcionamiento puede iluminar la descripción

Por ello es legítimo preguntarse cuál es la función que se repite en la actualidad para determinar un género de textos y de espectáculos teatrales. El género se constituye —por encima de las normas exigidas por las poéticas— por un conjunto de codificaciones que informan acerca de la realidad que el texto supuestamente debe representar, que deciden el grado de verosimilitud de la acción. El género —y para el lector/espectador, la elección de leer el texto según las reglas de tal o cual género— da inmediatamente una indicación acerca de la realidad representada, provee una red de lectura, firma un contrato entre el texto y su locutor. Al detectar el género en el texto, su locutor tiene en la mente cierto número de expectativas, de figuras obligatorias que codifican y simplifican la realidad, permitiéndole al autor no recapitular las reglas del juego y del género que supuestamente conocidas por todos, lo autorizan a satisfacer, pero también a superar estas expectativas, distanciando su texto del modelo canónico.

Buscar el género consiste siempre en leer el texto, aproximándolo a otros textos y particularmente al ámbito social e ideológico del texto que, para una época y un público dados, constituye el texto verosímil y el modelo ideológico. De este modo, la teoría de los géneros examina, más que la «reglamentación» interna de las obras o de los espectáculos, su inscripción en los otros tipos de textos y en el texto social, el cual —por su evidencia ideológica— suministra una base de referencia a toda la literatura.

VI. ALGUNAS TIPOLOGIAS HISTÓRICAS (1 A 7) Y ESTRUCTURALES (8 Y 9)

El sistema más corriente es el de los tres grandes géneros o formas naturales de la poesía (GOETHE): lírica, épica y dramática. Los criterios considerados varían levemente de un teórico a otro.

El género dramático recibe siempre poco más o menos la misma descripción: personaje que actúa (1-4) —objetividad (4-5-6) — tensión

(8) — síntesis (6-7) — vínculo con la situación de enunciación (8-9). En el sistema hegeliano, lo

*dramático** se concibe como la convergencia de dos géneros precedentes, como objetivación de principios estéticos y estadio supremo de la evolución literaria.

	LIRICA	*EPICA*	*DRAMATICA*
1. PLATON	el poeta habla	el poeta y los personajes hablan	los personajes hablan
2. ARISTOTELES	—	narrativa: epopeya (=superior); parodia (=inferior)	epopeya
3. BOILEAU	poesía	epopeya	tragedia comedia
4. GOETHE	conmovido por el entusiasmo	narrando claramente	actuando personalmente
5. SCHLEGEL	subjetivo	subjetivo-objetivo	objetivo
6. HEGEL	lírico	épico	unión de lo épico y lo lírico en lo dramático
7. HUGO	nacimiento de la humanidad	tiempos antiguos	tiempos modernos (alma y cuerpo)
8. STAIGER	conmoción (lo lírico)	visión de conjunto (lo épico)	tensión (lo dramático)
9. JAKOBSON	Yo/presente	El/pasado	Yo-Tú/presente

VII. EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS

Es evidente que los géneros y las formas teatrales evolucionan considerablemente a lo largo de la historia literaria. Para explicar estas metamorfosis, hemos intentado reconstituir el horizonte de *expectativa** de un autor y de un público. Este horizonte se forma por el lugar que ocupa en el desarrollo histórico y literario. Sufre modificaciones tan pronto como el autor y la época pretenden apartarse de la norma en vigor (*expectativa*,* JAUSS. 1970). Cada género se define, pues, diacrónica y sincrónicamente (en referencia a otras obras de un mismo género, de una época dada).

Un estudio del vínculo entre forma y contenido que parta de una definición de la forma dramática clásica *(cerrada*)* permitirá interpretar las formas subsecuentes como las diversas respuestas a la crisis del drama y a las nuevas visiones del hombre y de los mecanismos sociales (SZONDI, 1956).

Las explicaciones más complejas y discutibles con respecto a las causas del abandono de ciertos géneros en favor de otros, han sido intentos para explicar la dinámica de los géneros. Así, para DÜRREN-MATT (1955), sólo la comedia es adecuada para nuestro mundo *grotesco** y carente de un sistema filosófico. La tragedia, que presuponía la culpabilidad, la responsabilidad y la armonía, ya no es adecuada para nuestra época y cae en desuso.

Algunas poéticas donde se plantea el problema de los géneros:

(1) PLATON, *La República* (389-369 a. de C.)
(2) ARISTOTELES, *Poética* (344 a. de C.)
(3) BOILEAU, *El Arte poético* (1674)
(4) GOETHE, *Formas naturales de la poesía*
(5) SCHLEGEL, *Diálogo sobre la poesía* (1800)
(6) HEGEL, *Estética* (1832)
(7) HUGO, *Prefacio a Cromwell* (1827)
(8) STAIGER. *Conceptos fundamentales de la poética* (1946)
(9) JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general* (París, Minuit, 1963)

—> Forma, formas teatrales.

STAIGER, 1946 - BENTLEY, 1964 - RUTTKOWSKI, 1968 - GE-NETTE, 1969, 1977 - LOCKEMANN, 1973 • TODOROV, 1976.

Gesamtkunstwerk

Término forjado por R. WAGNER. Literalmente, *obra de arte global* (o de conjunto o total), a veces traducido (un poco a la ligera) como *teatro total**. La estética de la ópera wagneriana busca la obra «más altamente comunitaria» que sea una síntesis de la música, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la plástica escénica, etc. Esta búsqueda es en si misma sintomática, a la vez, de un movimiento artístico, el simbolismo, y de una concepción fundamental del teatro y de la puesta en escena.

I. EL IDEAL SIMBOLISTA

Para el simbolismo, la obra de arte, *y* en particular el teatro, forma un todo significante y autónomo, cerrado en si mismo y que no corresponde miméticamente a la realidad. La escena es un *modelo** reducido y coherente, especie de sistema cibernético (o semiológico) que integra todos los materiales escénicos en una unidad y en un proyecto significantes. Las *correspondencias* de tipo baudeleriano rigen las diferentes artes de la escena, los *bosques de símbolos** unen lo que parecía hetereogéneo. Por ejemplo, para WAGNER la palabra y el elemento masculino fecundan la música o elemento femenino; el espíritu y la afectividad, la visión y el oído se encuentran reunidos por sinestesias. «El baile, la música y la poesía son tres hermanas nacidas con el mundo. Desde que pudo verse su corro, las condiciones para la aparición del arte quedaron instauradas. Ellas son, por naturaleza, inseparables» (WAGNER, citado por ASLAN. 1963:2/7). Esta obra de arte sintética postula una armonía —pre-existente o a establecer— entre los componentes del espectáculo, e incluso una homología entre el teatro y la vida, una especie de culto estético y filosófico que configura *El libro que vendrá* de MALLARME: «Creo que la literatura, tomada en su fuente que es el arte de la ciencia, nos dará un teatro cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno: un libro, explicación del hombre que satisface nuestros más bellos sueños (...). Esta obra existe, todo el mundo la ha intentado sin saberlo, no hay ningún genio o payaso que no haya producido un rasgo de aquélla sin saberlo» (MALLARME).

II. LA PUESTA EN ESCENA: ¿FUSIÓN O SEPARACIÓN DE LAS ARTES?

La teoría del *Gesamlkunstwerk* plantea el problema de la *especificidad** del teatro: ¿es un arte «bastardo» e «impuro» compuesto de baratijas (los diferentes sistemas escénicos)? ¿O bien es una totalidad armoniosa en la cual todo lo que aparece en la escena se funde como en un crisol, como parece sugerirlo WAGNER?

A. Imposibilidad de una fusión:

Pero si la fusión fuera el objetivo último del director de teatro, el teatro total no podría realizarla, al menos en un sentido no metafórico o místico de la palabra. El mismo WAGNER, quien deseaba que las transiciones entre los cuadros se efectuaran en una especie de *progresión encadenada* onírica, tuvo que

renunciar a realizar una puesta en escena simbolista suficientemente realista. Cedió al diseño realista de los escenógrafos, y la fusión perfecta permaneció irrealizable.

Para los directores de teatro «aristotélico» (que creen en la fábula y en la narratividad como espina dorsal de toda obra), la acción es un factor de unificación. HONZL (1940) ve allí la corriente eléctrica que pasa a través del actor, indumentaria, decorado, música y texto: poco importa el número y la frecuencia de los materiales, desde el momento en que la corriente se propaga en dirección de un objetivo, generando de este modo la acción. Pero esta fusión, a través de la acción, a lo sumo da cuenta de la propiedad dinámica e integrativa de la narratividad; descuida totalmente el carácter visual del espectáculo teatral.

B. Articulación de los sistemas:

Si hay un efecto de fusión, no es en el nivel de la producción de sistemas, sino en el de su recepción en el espectador. Al multiplicar las fuentes de emisión de las artes escénicas, al armonizar y sincronizar su impacto en el público, producimos un efecto de fusión en la medida en que el espectador es inundado por impresiones convergentes que parecen pasar de una a otra con facilidad. Sin duda, aquí se encuentra la paradoja del *Gesumtkunstwerk:* unir las artes de la escena en una vivencia *única* para el espectador (una *Erlebnis),* al mismo tiempo que conserva cada una su facultad específica. En vez de proceder a una fusión —donde cada elemento perdería su cualidad— la *Gesamtkumtwerk* integra cada arte en un conjunto trascendente; en el caso de WAGNER, se integra en el *drama musical.* En vez, pues, de partir míticamente hacia el descubrimiento de una producción de elementos iguales, es más justo distinguir varios tipos de *Gesamfkunsiwerk* según el elemento que sirve de base y cimiento a las otras artes. En WAGNER es incontestablemente la música la que juega este papel. En CLAUDEL y M. REINHARDT (1963), será el texto poético. Para el *Bauhaus,* la arquitectura servirá de apoyo a las otras artes. (De la misma forma, al estructurar los *códigos** de la representación, tendremos el cuidado de determinar en qué sistema de base se articulan los otros códigos, esto según el espectáculo o incluso ciertas partes del espectáculo. Este método evita establecer metafísicamente una jerarquía y una especificidad de las diferentes artes.)

C. La anti-gesumtkunstwerk o la distanciación recíproca de los sistemas:

Además de la imposible fusión o articulación de sistemas, es teóricamente posible una tercera eventualidad: mostrar las artes escénicas oponiéndose las unas a las otras, rechazando la suma de su resultante. Es la técnica de *distanciación** (no necesariamente de obediencia brechtiana). Insistimos en la separación de técnicas: música que contradice al texto, *gestualidad** que denuncia la atmósfera escénica o la acción, etc. Cada sistema significante conserva no solamente su autonomía sino también su distancia con los otros: «De ahí que todas las artes hermanas del arte dramático queden invitadas, no para elaborar una "obra de arte total" en la que todas ellas desaparezcan y se pierdan, sino para que, en colaboración con el arte dramático, en sus diferentes modalidades, promuevan la tarea común, consistiendo sus relaciones recíprocas en lograr distanciarse las unas de las oirás» (BRECHT, *Pequeño Organon,* 1963 § 74:1(X)).

—> *Puesta en escena, semiología.*

BAUDELAIRE. 1861, 1951 - APPIA, 1895, 1954 - REINHARDT, 1963 - KESTING, 1965.

Gesto (en el teatro)

(Del latín *gestus* actitud, movimiento del cuerpo.)

Movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma.

I. ESTATUTO DEL GESTO TEATRAL

A. El gesto como expresión:

Cada época hace del gesto treatral una concepción original; lo cual a su vez influye en la actuación del actor y en el estilo de la representación. La concepción clásica -que en gran parte aún prevalece hoy en día— hace del gesto un medio de *expresión externa* de un contenido psíquico interior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro. La definición de CAHUSAC, autor del artículo *gesto* de la *Enciclopedia,* es representativo de toda una corriente expresionista del pensamiento: el gesto es «un movimiento exterior del cuerpo y del rostro, una de las primeras expresiones del sentimiento otorgado al hombre por la naturaleza (...). Para hablar del gesto de una forma útil en las artes, es necesario considerarlo desde distintos puntos de vista. Pero más allá de la manera en que lo enfocamos, es indispensable considerarlo siempre como expresión: aquí se encuentra su función original, y es en virtud de esta atribución, establecida por las leyes de la naturaleza, como el gesto embellece el arte, del cual él es todo, y al que se suma para transformarse en una parte principal», l^a naturaleza expresiva del gesto lo hace particularmente adecuado para favorecer la actuación del actor, quien no tiene otros medios, salvo su cuerpo, para expresar sus estados anímicos. Toda una psicología primitiva establece una serie de equivalentes entre los sentimientos y su visualización gestual. El gesto es, pues, el elementos intermediario entre lo interior (consciente) y lo exterior (ser físico). Aún aquí, se trata de la visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: «Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo, a través de los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestro espíritu, resulta entonces que los podemos considerar bajo un punió de vista doble: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo, como medios que indican las operaciones interiores del espíritu» (ENGEL, 1788:62-63).

B. El gesto como producción:

Como reacción a esta doctrina expresionista del gesto, una corriente actual intenta no seguir definiendo la gestualidad como comunicación, sino como producción. Al superar el dualismo impresión-expre-sión, esta concepción monista considera la gestualidad del actor (al menos en una forma experimental de la actuación y de la improvisación) como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos "puestos en gestos". Por ejemplo, GROTOWSKI se niega a separar el pensamiento de la actividad corporal, la intención de la realización, la idea de su ilustración. Para él, el gesto es el objeto de una búsqueda, de una produeción-descifración de *ideogramas:* "nuevos ideogramas deben ser buscados constantemente y su composición aparecerá inmediata y espontáneamente. El punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. Él resultado final es una forma viva que posee su propia lógica". (GROTOWSKI.

1971:111). El gesto teatral es aquí la fuente y la finalidad del trabajo del actor. Es imposible describirlo en términos de sentimientos o incluso de posiciones-poses significativas. Para GROTOWSKI, la imagen del jeroglífico es sinónima del signo *icónico* intraducibie, que es tanto el objeto simbolizado como el símbolo. Para otros, el gesto «jeroglífico» aparecerá como descifrable: "Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular. El teatro sólo debería utilizar los movimientos que son inmediatamente descifrables; todo el resto es superfluo" (MEYERHOLD, 1969:200).

C. El gesto como imagen interna del cuerpo o como sistema exterior:

Una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es determinar a la vez la fuente productiva y la descripción exterior adecuada. La descripción exterior obliga a tormalizar algunas posiciones claves del gesto, y por ello, a descomponerlo en momentos estáticos y a reducirlo a unas cuantas oposiciones (tensión/relajamiento, rapidez/lentitud, ritmo cascado/fluido, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia del metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, permanece exterior al objeto y no precisa el vínculo con la palabra o el estilo de la representación: no consigue ser integrado en el proyecto significante integral (dramático y escénico).

En cuanto a la captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, depende de la representación cognitiva (y quizá también simplemente corporal) que el actor o el bailarín se hace del espacio donde evoluciona. Esta representación de lo figurativo gestual sigue siendo, por ahora, sólo perceptible a nivel de intuiciones perceptibles (GALIFRET-GRANJON. 1971).

II. TIPOLOGIA DE LOS GESTOS TEATRALES

Clasificaremos los tipos de gestualidad en grandes categorías según un criterio de realismo/abstracción, es decir, según su grado de mimetismo o convencionalismo (siempre que este criterio sea lo bastante preciso en semejante tipología; pues se trata más de tendencias que de casos específicos):

A. Gesto imitador:

Es el gesto utilizado con más frecuencia por el teatro: los actores, al imitar las acciones de los personajes, reconstituyen sus comportamientos, y el gesto teatral se ofrece como realista, incluso aunque de hecho cierta estilización y una búsqueda de rasgos característicos acompañen esta impresión de gestualidad real.

B. Gesto original:

El gesto no es ni imitativo ni convencional; debe ser descifrado por el actor *y* por el espectador, pues se niega a someterse a una racionalización discursiva previa, para aparecer como un jeroglifico a descifrar. Según las palabras de ARTAUD, se trata de extraer "el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras" (1964:81). Gesto *original,* por encontrarse míticamente en el *origen* del lenguaje humano, y porque se *diferencia* de la gestualidad cotidiana.

III. PROBLEMAS PARA UNA FORMALIZACIÓN DE LOS GESTOS

Lo; gestos se dan en continuidad a lo largo de la representación, lo cual hace muy difícil una

segmentación * en unidades gestuales. La ausencia 4e movimiento no es un criterio sufioiente para delimitar el comienzo o el fin de un gesto; tampoco hay en verdad elementos recurrentes, como el objeto, el verbo o el sujeto.

Toda descripción verbal del gesto del actor pierde muchas de las cualidades específicas de los movimientos y actitudes; además, segmenta el cuerpo según unidades semánticas lingüísticas, cuando justamente sería preciso estudiar el cuerpo según sus propias unidades o leyes, si es que existen.

Finalmente, la última, e incluso la *primera* pregunta que habría que plantearse, sería la de a qué función ideológica corresponde, la necesidad de una notación y de una red de pautas aplicada al estudio de los movimientos: ¿para fijar y codificar el gesto tranquilizando al gesticulador y al observador? ¿No es necesario sumar a la descripción exterior una visión intuitiva de la imagen corporal del gesticulador, encontrar en el gesto la dimensión de las pulsiones, cuya articulación ha mostrado FREUD en el campo psíquico y físico?

El estudio de la gestualidad, si quiere evitar el simple comentario estético y encontrar la dimensión profunda del gesto, tendrá que recorrer un largo camino.

ENGEL, 1788 - LABAN, 1960 - ARTAUD, 1964 - GROTOWSKI, 1971 - BOUISSAC, 1973 - PAVIS, 1981b.

Gestual

(Neologismo de comienzos del siglo XX.)

Gestual se vincula a la noción de *gestualidad**. Es la forma específica de gesticular de un actor, de un personaje o de un estilo de actuación. *Gestual* implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor, y prepara de este modo la noción de *gestus**.

Gestualidad

Neologismo empleado a partir de la investigación semiótica y probablemente elaborado según el modelo literatura*/literalidad, teatro/teatralidad,* para designar las propiedades específicas del gesto, en particular las que aproximan y distinguen el gesto respecto de otros sistemas de comunicación.

La gestualidad se opone, por otra parte, al *gesto* particular: constituye un sistema relativamente coherente de formas de ser (de características) corporales, mientras que el gesto remite a una acción corporal única.

Languages, 1968 - STERN, 1973.

Gestus

1.- *Gesto y Gestus*

Forma latina para designar gesto. Esta forma se encuentra en alemán hasta el siglo XVIII: por ejemplo, LESSING habla de los "gestus individualizantes" (es decir, característicos) o del "gestus de la advertencia paternal". Aquí el gestus tiene el sentido de *manera característica* de utilizar el cuerpo. Adquiere ya la connotación social de *actitud** hacia otro, concepto que BRECHT retomará en su teoría del *gestus*. MEYERHOLD distingue a su respecto "posturas" *(rakurz)* que manifiestan, congelada, la actitud fundamental de un personaje. Sus ejercicios *biomecánicos** tienen como propósito, entre otros, la búsqueda de estas actitudes estáticas, verdaderos "planos fijos" en el movimiento gestual *(Drama Review,* 1973).

2.- *Gestus brechtiano*

El *Gestus* debe diferenciarse del gesto puramente individual: "las actitudes que los personajes adoptan los unos respecto a los otros, constituyen lo que denominamos el ámbito de lo *géstico*. Postura, entonación, expresión fisonómica, están determinadas por un *gestus* social: los personajes se insultan, se hacen cumplidos, se dan consejos, etc. *(Pequeño Organon,* 1963861:80). El *gestus* se compone de un simple movimiento de una persona ante otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda acción escénica presupone cierta actitud de los protagonistas entre ellos y dentro del universo social: es el *gestus social*. El *gestus básico* de todo acontecimiento es el tipo de relación fundamental que rige los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.). El gestus se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de todo teatro): como acción, muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Se manifiesta tanto en el comportamiento corporal del actor, como en su discurso: un texto o la música, en efecto, pueden ser gestuales cuando presentan un ritmo apropiado al sentido de lo que se dice (ej: *gestus* contrastado y sincopado del *song* brechtiano para dar cuenta de un mundo antagónico e inarmónico).

Esta noción merecería ser considerada a la luz de las teorías del lenguaje poético, de la *iconicidad** del discurso teatral y de la gestualidad teatral considerada como jeroglífico del cuerpo humano y del cuerpo social (ARTAUD. 1964 - GROTOWSKI. 1971).

—> *Gesto, distanciación, cuerpo.*

BRECHT, 1967, vol. 19:385-421 - PAVIS, 1978b.

Golpe de efecto

Acción imprevista que cambia repentinamente la situación o el desarrollo de la acción. El dramaturgo recurre a él en la dramaturgia clásica (pero preocupándose, sin embargo, de preparar al espectador), en el drama burgués o el melodrama. DIDEROT, en *Coloquios sobre el hijo natural* (1771), lo opone a *cuadro**, que describe un estado típico o una situación patética, y lo rechaza como inverosímil y excesivamente "teatral".

El golpe de efecto es un recurso dramático por excelencia. Especula con el efecto de sorpresa y a veces permite resolver un *conflicto** a través de una intervención exterior (*Deus ex machina**).

SZONDI, 1972b.

Gracioso

Heredero del *bobo* y de los *pastores* de la comedia antigua. El *gracioso* es la figura cómica por excelencia del teatro español a partir de LOPE DE VEGA, quien lo erige en ligura central e imprescindible en lodo drama. El *gracioso* es un tipo de criado astuto, de bobo a veces grotesco por sus acciones, otras sutil por sus palabras. De cierta forma se le puede asemejar a su colega novelesco, el *picaro,* en la medida que el *gracioso* es un criado de gran sentido común ante toda adversidad, conjuntamente a un apetito voraz y a una cobardía legendaria, pero a menudo también experimenta un cariño particular por su señor por quien realiza, de una manera grotesca, aventuras y deberes. El *gracioso,* como el *fool* en SHAKESPEARE o el *Iricksler* (tramposo), le permite al dramaturgo criticar la realidad social, transformándolo en un principio estructural irónico, en un emisario que jamás se integra a la sociedad, en un metapersonaje que se sitúa al margen de los personajes realistas de la obra, en un doble estructural del autor y de la apelación directa al público, parodiando tanto a sus señores como a la construcción de la obra.

El *ser* constitutivo del *gracioso* oscila dialécticamente "entre su *teórico* materialismo y el generoso desprendimiento con que sirve al señor sin obtener provecho; prueba evidente de que el gracioso es, en esencia, una convención teatral y que su realismo materialista puede extraerse de sus palabras como producto irónico, pero no se encuentra en la propia sustancia del personaje dramático, aunque tenga profundas raíces en la realidad social". (ALBORG, 1974:291.)

Grotesco

(Del italiano *grottesca,* derivado de gruta.)

Nombre dado en el Renacimiento a las pinturas descubiertas en los monumentos sepultados y que contenían motivos fantásticos: animales de forma vegetal, quimeras y figuras humanas.

I. APARICIÓN DE LO GROTESCO

A. Es grotesco lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco se experimenta como una deformación significante de una forma conocida o aceptada como norma. De este modo, Th. GAUTIER en *Los grotescos* (1844) emprende la tarea de rehabilitar a los autores "realistas" de comienzos de siglo XVII exponiendo sus "deformaciones literarias (...) y desviaciones poéticas".

La forma grotesca aparece en la época romántica como la forma capaz de equilibrar la estética de lo bello y de lo sublime, de provocar una toma de conciencia de la relatividad y dialéctica del juicio estético: "Lo grotesco antiguo es tímido y siempre intenta ocultarse (...). En cambio, en el pensamiento moderno, lo grotesco tiene un gran papel.

Se encuentra en todas partes; por un lado, crea lo deforme y lo horrible; por otro, lo cómico y lo bufonesco (...) Lo grotesco es, según nosotros, la más rica veta que la naturaleza puede abrir al arte".

(HUGO, *Prefacio a Cromwell)*.

B. Aplicado al teatro —dramaturgia y presentación escénica— conserva su función esencial de principio de deformación y, además, un gran sentido de lo concreto y del detalle realista. MEYERHOLD ofrece la definición más satisfactoria, y llega a hacer del teatro, dentro de la tradición estética de RABELAIS, HUGO, y posteriormente de un teórico como BAKHTINE (1970), la forma de expresión por excelencia de lo grotesco; "una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada" (1970:84).

II. El. ESPÍRITU DE LO GROTESCO

A. Las causas de la deformación grotesca son extremadamente variables, desde el *simple gusto* por el efecto cómico hasta la sátira política o filosófica (VOLTAIRE, SWIFT). No existe *lo* grotesco, sino proyectos estético-ideológicos grotescos (grotesco "satírico", parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.). Al igual que la distanciación, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete toda comprensión del espectáculo.

B. Lo grotesco está estrechamente asociado a lo *tragicómico*,* que surge históricamente con el *Sturm und Drang,* el *drama** y el *melodrama*,* el teatro romántico. Género mixto, lo grotesco y lo tragicómico mantienen un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, pues cada género presupone su contrario sin fijarse en una actitud definitiva. En el mundo actual, caracterizado por su deformación, es decir, por su falta de identidad y armonía, lo grotesco renuncia a dar una imagen armoniosa de la sociedad: reproduce "miméticamente" el caos, al mismo tiempo que ofrece una imagen re-elaborada de éste.

C. De aquí resulta una mezcla de *géneros** y estilos. Lo cómico "estridente" paraliza la recepción del espectador al impedirle reír o llorar impunemente. Este movimiento perpetuo de inversión de perspectivas provoca la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado: visión concreta y abstracción intelectual van siempre a la par. De la misma manera hay una permanente transformación del hombre en animal y viceversa. La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan un cuestionamiento de los valores tradicionales del hombre. Esto no es siempre signo de una degeneración y de un menosprecio, sino solamente una forma de poner al hombre en su lugar, en particular con respecto a sus instintos y su corporalidad (BAKHTINE. 1965).

D. En este sentido, lo grotesco es un arte realista, puesto que reconocemos (cómo en la caricatura) al objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica; es lo contrario del *absurdo *,* al menos de la categoría de absurdo que niega toda lógica y la existencia de leyes y principios sociales. De la misma forma se encuentra muy alejado del arte nihilista o dadaísta, ya que este arte rechaza todo valor e incluso no cree en la función paródica o crítica de la actividad artística. Igualmente, como lo señala DÜRRENMATT. "el arte fascista, pretendidamente positivo y heroico es el verdaderamente nihilista y destructor de todos los valores humanistas. En cambio, lo grotesco es una de las posibilidades de ser exacto'* (...) "Es una estilización extrema, una repentina

concentración y, en esto, es capaz de captar problemas de la actualidad e incluso de nuestra época, sin ser obra de tesis o reportaje" (1966:136*137).

E. En la burla grotesca, no nos reímos *de* algo de una manera indiferente, sino *con* aquellos de quienes nos burlamos. Participamos en la fiesta de los cuerpos y las almas: "La risa provocada por lo grotesco posee en sí algo profundo, axiomático y primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y al gozo absoluto que a la risa provocada por el aspecto cómico de las costumbres (...) En adelante, lo denominaré grotesco absoluto... como antítesis de lo cómico ordinario, que denominaré cómico significativo" (BAUDELAIRE, 1951:985).

F. El problema es saber si lo cómico absoluto arrasa a su paso con todos los valores y todo lo absoluto, y si de esta forma se asimila al mecanismo ciego del absurdo. Esta es la tesis de J. KOTT: «El fracaso del actor trágico reside en lo absoluto convertido en burla y desacralizado, en su transformación en un mecanismo ciego, en una especie de autómata» (1965:137) (...). «Lo grotesco transforma en burla lo absoluto de la historia, como ha transformado en burla lo absoluto de los dioses, de la naturaleza y de la predestinación» (144).

De lo grotesco tragicómico al *absurdo** hay sólo un paso, rápidamente franqueable en el teatro contemporáneo. Pero conservar esta delimitación (aunque sea *solamente* teórica) es útil para distinguir a dramaturgos como IONESCO o BECKETJ, de FRISCH, G. GAMBARO e incluso BRECHT. Para estos últimos, lo grotesco es una última tentativa por dar cuenta del hombre tragicómico de hoy, un espacio incómodo entre el absurdo «nihilista» de Occidente y su posición de buena conciencia en el Este.

KAYSER, 1960 - DÜRRENMATT, 1966 - HEIDSIFXK, 1969 -UBERSFELD), 1974.

Guión

I. EL GUION COMO INDICACIONES SOBRE LAS ESCENAS FUTURAS

El término guión, habitualmente reservado para el cine, en la actualidad se emplea a veces para designar el texto de espectáculos contemporáneos. Esto se debe a que estos espectáculos no tienen precisamente un texto, en el sentido literario, punto de partida para la puesta en escena. De este modo, llega a ser imposible para el teatro experimental registrar lingüísticamente las palabras de los personajes; éstas son algunas veces inaudibles o inexistentes, otras, improvisadas y variables de una representación a otra. El guión frecuentemente se elabora en el curso de los ensayos y es sólo un reflejo poco fiel de la representación. Por ejemplo, en la *Carta a la Reina Victoria,* de R. WILSON, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo. En el *teatro de agitación* * el texto variará de un ambiente a otro. Si se cristaliza en un texto completo, esto es sólo posteriormente, cuando las representaciones han terminado y, por lo tanto, cuando el teatro dejó de existir.

II. EL PROBLEMA DEL TEXTO DRAMÁTICO COMO GUION

Este empleo del guión plantea el problema teórico del *texto** teatral. Manifiestamente éste varía en forma considerable en cuanto a su función, su cualidad poética y su relación con la puesta en escena. El guión manifiesta decididamente su carácter provisional: es únicamente una especie de medio mnemotécnico para describir el espectáculo. No tiene —o al menos no debe tener— una cualidad poética en sí misma, puesto que, contrariamente al lenguaje poético, no se remite a sí mismo. Se aproxima más bien a un libro de recetas o a un libro de instrucciones: allí encontramos una serie de indicaciones para realizar un proyecto estético. El guión es un texto performativo (o ilocutorio), una etapa que precede a la realización escénica.

El problema que surge de inmediato es saber si todo texto dramático no es una especie de guión que en sí mismo no quiere decir nada y que prepara la visualización en una puesta en escena concreta o al menos imaginaria. Es la actitud radical de algunos directores de teatro modernos, ya se trate de espectáculos de vanguardia como clásicos. Según ellos, el texto solo siempre cojea, y adquiere sentido solamente en la puesta en escena. En efecto, es preciso admitir que las representaciones transforman radicalmente la lectura de un texto, y que el espectador sólo puede juzgar sobre el "producto acabado", es decir, lo que ve en *escena*. Esto acaba con el mito de los clásicos "intocables" y de la única interpretación correcta que sería la del autor.

No obstante, es también evidente que se puede leer a RACINE o CALDERON en el texto e imaginar sin gran dificultad la situación dramática y por lo tanto una especie de "*pro-puesta en escena*"*. El "guión raciniano" prescinde entonces de la representación, incluso si pierde mucho de su valor y eficacia. Además es evidente que la calidad poética del texto es plenamente perceptible en la lectura. Algunas obras *(teatro leido*)* incluso se destinan a ser transmitidas sin la mediación de la escena.

Por lo tanto, es necesario reservar el empleo de *guión* únicamente para los espectáculos donde sólo se utiliza el verbo como metalenguaje y no como fin en sí mismo (lenguaje poético). Este género de espectáculo es relativamente raro: en el caso límite, sólo atañe al mimo, el baile, el rito o la acción escénica muda.

Buscar un sistema de correspondencia de término a término entre el guión (es decir, el texto dramático) y la puesta en escena, es un contrasentido estético. La "puesta en escena correcta" no es necesariamente la que expresa lo que contiene el texto y solamente el texto. Semejante consideración es idealista y excesivamente normativa, y desconoce el trabajo interpretativo del director *(texto y escena*, partitura*)*.

GROSS, 1974 - HORNBY, 1977 - PAVIS, 1980, 1981.

H

Hamartia

(Palabra griega para designar *error.)*

En la tragedia griega, el error de juicio y la ignorancia provocan la catástrofe. El héroe no comete una falta a causa de "su bajeza y maldad, sino por algún yerro" (ARISTOTELES, *Poética* § 1453a).

La *hamartia* se concibe como ambigüedad: en efecto, la "culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción trágico-religiosa de la falta-mancilla, de la *hamartia,* enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que necesariamente engendra el crimen, y la nueva concepción donde el culpable, *harmarton* y sobre todo *adikion,* es definido como aquel que, sin ser obligado, decide deliberadamente cometer un delito" (VERNANT. 1972:38).

—> *Hybris, conflicto, trágico.*

Happening

(Del inglés *to happen,* acontecer, suceder casualmente.)

Tipo de espectáculo (que aparece en los años sesenta) sin texto previo, donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación efectiva del público, sin la intención de narrar una historia o de producir un sentido o una "moral", utilizando todas las artes y la realidad ambiente.

KIKBY, 1965 - LEBEL, 1966 - TARRAB, 1968 - SUVIN, 1970 -POTRNER. 1972 - KANTOR. 1977.

Hecho teatral

Véase *vivencia teatral*

Hermenéutica

Método de *interpretación* * del texto o de la representación que consiste en proponer un *sentido**,* teniendo en cuenta la posición de enunciación y la evaluación del intérprete.

La metodología de la hermenéutica debe mucho a la exégesis bíblica, que busca el sentido oculto de los textos. De una manera general, tiene como propósito "hacer hablar a los signos y descubrir su sentido" (FOUCAULT, 1966:44). Tiene un lugar en la critica dramática en la medida en que la interpretación del texto y de la escena por el director, el actor y el público, constituye un aspecto esencial del trabajo teatral.

Tareas y métodos de la hermenéutica:

1.- De una forma general, consiste en. (A) determinar qué *práctica** tienen en la obra el realizador y el espectador; (B) enunciar claramente el lugar y la situación histórica de la exégesis; (C) mostrar la dialéctica entre el presente del crítico y el pasado de la obra, insistiendo en la heterogeneidad de ambas *historicidades**.

Por lo tanto, no existe un sentido definitivo y terminal de la obra y de la puesta en escena, sino una amplitud relativa de la interpretación.

2.- La representación no es un sistema o un conjunto de sistemas escénicos cerrados. "Se vierte" en el mundo exterior, recurre al sentido y a la vez a la significación de la escena. Exige la intervención crítica del espectador, que interpreta la escena a la luz de sus experiencias precedentes.

3.- Esta apertura de la obra hacia el exterior conduce a tomar el texto como pretexto para interpretaciones sucesivas y no definitivas, a jugar con todas las interacciones imaginables entre texto y escena.

4.- La escena, en cuanto organización de sistemas escénicos relativamente integrados en un proyecto integral, es objeto de una manipulación y de un trabajo incesante del creador y del espectador con respecto a las estructuraciones posibles de las artes escénicas (*sistemas significantes* *).

5.- Finalmente, la determinación de las condiciones subjetivas —pero también sociales e ideológicas — de la hermenéutica, decidirá la pertinencia de la interpretación. La hermenéutica deberá, pues, so pena de perder toda eficacia, integrar en su método un conocimiento concreto ele la historicidad del objeto estudiado y de su propio lugar de enunciación. Los trabajos de JAUSS (1970, 1977) y de la Escuela de Constance acerca de la experiencia estética, que se sitúan en el centro de la confrontación entre la teoría crítica de ADORNO y la hermenéutica literaria, parecen ser capaces de elaborar un método preocupado por la totalidad social y por la experiencia estética individual.

—> *Interpretación, acontecimiento, relación teatral, lectura, recepción.*

RICOEUR, 1969 - WARNING, 1975.

Héroe

I

El héroe griego era un personaje elevado al rango de dios. En la dramaturgia, el héroe es un tipo de

*personaje** dotado de poderes fuera de lo común. Sus facultades y atributos son en general positivos, pero también pueden ser negativos por poco que lo sitúen algo encima de los otros hombres. Guando el héroe no realiza acciones extraordinarias y no provoca la *catarsis** del espectador, es al menos reconocible como el "personaje que recibe la caracterización emocional más viva y más notoria" (TOMACHEVSKI en:TODOROV. 1965:295). En la tragedia, esta caracterización emocional notoria consiste en el *terror** y la *piedad** gracias a los cuales nos identificamos mejor con el personaje: por eso es imposible dar una definición extensa del héroe, puesto que la *identificación* * depende de la actitud del público ante el personaje: héroe es aquel a quien denominamos como tal. A veces se denomina héroe al personaje principal de la novela o de la obra teatral.

II. EL HÉROE CLÁSICO

Sólo hay héroe, en sentido estricto, en una dramaturgia que presenta acciones propias de un rango social elevado (reyes, príncipes, nobles), hasta el punto de que la *identificación* * del espectador se produce en relación con un ser mítico o inaccesible. Sus acciones deben parecer ejemplares y su destino algo libremente escogido (véase, teatro clásico griego, clasicismo europeo de los siglos XVII y XVIII).

El héroe clásico coincide perfectamente con su acción: adopta una postura a través del combate y del conflicto moral, es responsable de su falta y se reconcilia con la sociedad o consigo mismo en el momento de su caída trágica. Sólo puede haber personaje heroico cuando las contradicciones de la obra (sociales, psicológicas y morales) están completamente contenidas en la conciencia de sí del héroe: éste es un microcosmos unificado del universo dramático.

HEGEL distingue, en *Estética* (1965), tres tipos de héroes que corresponden a tres fases históricas y estéticas: 1/ el *héroe épico* es destruido por su destino en su combate con las fuerzas de la naturaleza (HOMERO). 2/ El *héroe trágico* concentra una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales (SHAKESPEARE). 3/ El *héroe dramático* concilla sus pasiones con la necesidad impuesta por el mundo exterior; de este modo evita su aniquilación. En este tipo de héroe, la denominación de héroe vale tanto para el hombre ilustre cuyas hazañas relatamos como para el personaje teatral.

Uno de los preceptos de la tragedia imponía que el autor eligiera sus héroes entre los individuos de alto rango, nobles y altos dignatarios. Al hacer esto, se confundían dos cosas: 1/ satisfacer al público noble al ofrecerle un autorretrato adulador (motivación política); 2/ presentar personajes que ya tienen, en la vida real, un papel capital en el desarrollo histórico y merecen el nombre de héroes. Esta segunda exigencia (la de un héroe histórico), es sin duda legítima para una dramaturgia que debe trabajar a partir de un material ya "dramatizado", es decir, utilizando individuos "de una importancia histórica mundial" (HEGEL), que concentran en sí un campo de fuerzas y de conflictos sociales. Estos héroes de la vida real y sus conflictos demandan expresarse en una forma que es dramática por naturaleza.

III. EXCRECENCIAS DEL HÉROE

A partir del siglo XIX, el *héroe* designa tanto al personaje trágico como a la figura cómica. Pierde su valor ejemplar y mítico y sólo le queda el rango de personaje principal de la obra épica o dramática. El héroe es algunas veces negativo y otras colectivo (el pueblo, en ciertos dramas históricos del siglo XIX); en ocasiones es imposible encontrarlo (teatro del absurdo, DÜRRENMATT), y otras es alguien seguro de

sí mismo o está implicado en un nuevo orden social (héroe positivo del realismo socialista). La historia literaria no es sino una sucesión de descensos sociales del héroe: la tragedia clásica lo presenta en su total y espléndido aislamiento. Posteriormente, el drama burgués hace de él una representación de la clase burguesa sufriendo y resistiendo penosamente sobre la escena. El naturalismo y el realismo nos muestran un héroe que da lástima y víctima del determinismo social. Finalmente, PIRANDELLO y el teatro del absurdo completan la destrucción del héroe, al producir un ser metafísicamente desorientado y carente de aspiraciones (BECKETT). BRECHT ya lo había sentenciado a muerte negándose a representarlo, en favor del colectivo "implantado" por la producción capitalista o asumido por la clase obrera: "No podemos seguir entendiendo los acontecimientos decisivos de nuestra época desde el punto de vista de personalidades individuales, y estos acontecimientos ya no pueden ser influidos por personalidades individuales" (1967, vol. 15:275). (...) "La personalidad individual debe ceder su función a los grandes colectivos" (244). La ausencia de héroe pasa a ser una burla generalizada, pues "...los verdaderos representantes están ausentes y los héroes trágicos no tienen nombre (...) los secretarios de Creón despachan el caso Antígona" (DÜRRENMATT, 1970:63).

IV. EL ANTIHEROE

Desde fines del siglo XIX, y claramente en el teatro contemporáneo, el héroe sólo existe con los rasgos de su contrario irónico o grotesco: el antihéroe. Todos los valores enfatizados por el héroe clásico caen en descrédito e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para describir las acciones humanas (DÜRRENMATT, 1970). En BRECHT, el hombre grandioso es sistemáticamente desarticulado (ej.: *Un hombre es un hombre),* reducido a un individuo pleno de contradicciones e integrado en una *Historia** que lo determina más de lo que él hubiera imaginado. El héroe no sobrevive al derrumbe de los sistemas de valores y a la división de su conciencia, antaño unificada y central. O bien, para sobrevivir, debe disfrazarse de matón dogmático o de bufón.

—> *Dramaturgia clásica.*

SCHERKR, 1950 - LUKACS, 1965 - VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972 - ABIRACHED, 1978.

Historia

La historia, o *historia narrada,* es el conjunto de episodios narrados, independientemente de su forma de presentación. Sinónimos: *fábula* * (sentido 1), *story* (opuesta a *plot* en la crítica anglosajona).

El problema más delicado es exponer la relación entre *dramaturgia** e historia. El teatro muestra acciones humanas inventadas o históricamente manifestadas. La dramaturgia tiene que habérselas, pues, con la historia, cuando la obra reconstituye un episodio pasado que verdaderamente ha sucedido (o cuando imagina, como la ciencia ficción, una situación futura). Por otra parte, toda obra dramática, llámese o no obra histórica, se refiere a una temporalidad y representa un momento histórico de la evolución social: la relación entre drama e historia es, en este sentido, un elemento constante de toda

dramaturgia. Relación siempre muy problemática, ya que es muy difícil trasladar la historia a una obra sin que aquélla sufra una serie de modificaciones y ésta un conjunto de estilizaciones.

I. LO GENERAL Y LO PARTICULAR

ARISTOTELES ya había señalado que la poesía es más filosófica que la historia, pues expresa mejor lo general, mientras que la historia es adecuada para plasmar lo particular (*Poética,* 1451b). De hecho, es imposible restituir en la obra literaria, como en la representación, toda la riqueza de los hechos históricos: en la masa de materiales se impone una selección sistemática. Esta selección se guía por un principio estético y filosófico, concretamente el juicio del poeta acerca de su propia realidad y de la realidad a describir. La escritura de la historia, que 110 impone estas elecciones, sólo puede ser *épica *:* siempre sentimos la presencia del narrador-historiador. Esta es la razón por la cual los dramas históricos se valen de la forma épica (narrativa) en la medida en que su autor multiplica los objetos descritos e interviene en su organización: siempre es delicado mostrar esta historia "en acción", en forma dramática, y si se hace esto, es en detrimento de la precisión épica e histórica.

II. TOTALIDAD DE OBJETOS Y TOTALIDAD DEL MOVIMIENTO

En la novela histórica, como ha señalado G. LUKACS (1965), la precisión narrativa (épica) se aplica a los objetos descritos, que la descripción del narrador acumula en una "totalidad" de objetos (LUKACS). En el drama, lo esencial es dar la ilusión del movimiento ("totalidad del movimiento"): concentrar los conflictos sobre las espaldas de los personajes tópicos, que representan a las grandes fuerzas sociales del universo representado (HEGEL, 1965).

III. HISTORICIDAD Y LO "ETERNO HUMANO"

El dramaturgo, pintor de la historia, se debate entre dos exigencias y tentaciones contradictorias:

A. Crear una representación históricamente exacta de los acontecimientos, exponerlos en toda su especificidad y mostrar la división que separa radicalmente dos situaciones históricas. Esta preocupación por la exactitud implica una serie de estudios previos y una presentación de los documentos de la época.

B. Generalizar la acción, depurarla y simplificarla para que los protagonistas nos sean más familiares, otorgarles rasgos "humanos, demasiado humanos", ampliar la acción de una parábola abstracta y repctible.

La primera de estas tentaciones conduce a dos resultados perfectamente contrarios: o bien los héroes son excesivamente particularizados, fotográficamente demasiado fieles, o bien el dramaturgo hace de éstos abstracciones históricas, lo que MARX llama los "portavoces del pensamiento de la época" (MARX, 1967, vol. 1:181). Los personajes no tienen, pues, vida alguna; el espectador no se reconoce en ellos, pues una abstracción filosófica que reemplaza a un personaje de carne y hueso no resulta creíble.

La segunda tentación es la de privar al personaje de toda historicidad, para hacer de él un *carácter* * que no pertenece a ninguna época y a ningún medio social. Este tipo de personaje no se parece a nadie y a

la vez se parece a todo el mundo; es sólo un ideal con el cual nos apresuramos a identificarnos, puesto que percibimos que se parece a nosotros. El *conflicto** ya no es el de fuerzas sociales encarnadas en los personajes, sino el de individuos muy subjetivos y de una gran riqueza interior. La "falta" de conflicto conduce a una obra de conversación y, en última instancia, a un "diálogo" de personajes silenciosos cuyo carácter y fuero interno están finamente trazados, hasta el punto de ser inexpresables (CHEJOV. PIRANDELLO y todo el drama psicológico).

IV. VERDAD HISTÓRICA Y VERDAD DRAMÁTICA

Estas dos verdades no tienen nada en común, y su confusión por parte de los dramaturgos engendra los malentendidos del *realismo** de la representación teatral. El "buen" autor dramático posee la facultad de tomarse libertades con la Historia. Algunas inexactitudes —en la caracterización, la cronología— no tendrán consecuencia, siempre y cuando los procesos globales, los movimientos sociales, la determinación de las motivaciones de los grupos sean correctos. En particular, es importante, al menos en un análisis sociológico fundado, situar el conflicto en la confluencia de los movimientos históricos más profundos (por ejemplo, la oposición entre Antígona y Creón, en un momento de pasaje, como ha indicado HEGEL, de una forma de sociedad primitiva al poder central de la Ciudad-Estado). Empleando la fórmula brcchtiana, diremos que lo esencial es poner de manifiesto las relaciones de causalidad social.

Inversamente, una verdad detallista que descuida la explicación de las causas profundas de los conflictos sólo desemboca en un naturalismo improductivo.

Si existe un compromiso entre verdad histórica y verdad dramática, ha de manifestarse a nivel de la motivación de la acción del héroe. Las motivaciones privadas (temperamentales, pasionales) jamás deben permitir que se olviden las motivaciones objetivas e históricas de la acción. El héroe conoce un destino a la vez único y ejemplar *(Corona de Sombra,* de R. USIGLI).

Todas estas normas, que el dramaturgo debe respetar si desea expresar correctamente los procesos históricos, son particularmente válidas para la forma clásica (dramática) del drama tal como HEGEL y luego LUKACS la han percibido en el drama histórico y en la tragedia hasta el primer tercio del siglo XIX. HEGEL constataba ya, en el momento en que teoriza el modelo trágico y dramático por excelencia, la creciente dificultad de presentar una "totalidad del movimiento" y un conflicto de héroes individualizados. El tiempo mostrará que esta apertura y degeneración del drama invaden literalmente la dramaturgia occidental.

V. LA HISTORIA EN LA DRAMATURGIA POSCLÁSICA

A. BRECHT (a quien LUKACS se dirige sin nombrarlo) adopta y extiende esta concepción dramática de la historia como totalidad que puede ser "directamente" trasladable a la obra. Su posición marxista explica por qué también él intenta ocuparse de los procesos sociales, de fabricar "héroes" producidos por los movimientos profundos de la sociedad y de restituir una imagen completa de la evolución humana, aunque *fragmentada* en su composición *(realidad representada*)*.

B. Pero también es historia lo insignificante de la vida cotidiana, la repetición del trabajo alienante y de los estereotipos ideológicos. El *teatro de lo cotidiano** explora esta veta partiendo de una visión mínima y voluntariamente mutilada de la historia para lograr captar fugazmente algunos rasgos de la

realidad. (Desgraciadamente, los últimos desarrollos de esta escuela vuelven a introducir un excesivo lirismo del individuo y la metafísica de la realidad.)

C. Finalmente, la dramaturgia del *absurdo** ofrece una imagen cíclica de la historia, imagen fatalista, incontrolable o lúdica. Es como si sólo conserváramos el segundo término del aforismo con que MARX parodiaba HEGEL: "la historia se repite únicamente dos veces, la primera bajo la forma trágica, la segunda bajo la forma de farsa" *(El 18 de Brumario)*. La fuente de esta dramaturgia se encuentra en el pesimismo de SCHOPENHAUER, para quien la historia y la tragedia ya no tienen ningún sentido, sólo son "la representación del aspecto terrible de la vida, el sufrimiento inexpresable, la miseria de la humanidad, el triunfo del mal, el reino lleno de burlas del azar y la desgracia irremediable de los justos e inocentes" (citado en:LUKACS, 1965:135). Toda una línea temática une, en esta concepción de la historia, a dramaturgos tan diferentes como BÜCHNER ("Horrible fatalismo de la historia''), GRABBE (la historia como naturaleza indiferente). MUSSET (la historia-carnaval) y JARRY. BECKF.TT e IONESCO, que constituyen en la actualidad la prolongación de este razonamiento "ad absurdum".

—> Tiempo, realismo, realidad representada, dramaturgia, forma cerrada y abierta,
SZONDI, 1956 - LINDENBERGER, 1875 - PAVIS, 1977 - HAYS, 1977.

Historización

Término introducido por BRECHT. Historizar es mostrar un acontecimiento o un personaje en su posición social, es decir, relativa, típica y transformable. Consiste en "mostrar los acontecimientos y los hombres en su aspecto histórico, efímero*' (BRECHT. 1967. vol. 15:302).

En la dramaturgia brechtiana, al igual que en una puesta en escena inspirada en el *realismo** crítico brechtiano, historizar consiste en negarse a mostrar al hombre bajo su aspecto individual y anecdótico, para revelar la infraestructura sociohistórica que se transparenta en los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del *héroe** es situado en su contexto social y político, y todo teatro es histórico y político.

La historización pone en juego dos tipos de historicidad: la de la obra en su propio contexto, y la del espectador en las circunstancias en que asiste al espectáculo: "La historización conduce a considerar un sistema social dado desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista" (BRECHT. 1976:109).

El recurso esencial de la historización es la *distanciación* *.

—> Épico y dramático, historia, dramaturgia.

Honor

El honor es uno de los temas y de los móviles más importantes de la comedia, particularmente en el teatro español del Siglo de Oro. El honor constituye uno de los temas centrales del teatro calderoniano y

en especial del teatro de LOPE DE VEGA, quien declara en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que:

Los casos de la honra son mejores
Porque mueven con fuerza a toda gente.

El honor reside tanto en honor ridiculizado públicamente como en el íntimo sentimiento de haber sido herido con respecto a valores inmanentes y por ello el deber de requerir reparación ante una afrenta: el honor mancillado por la vergüenza sólo puede recuperarse por una venganza detenidamente elaborada y ejecutada fríamente. El afrentado no debe matar por motivos estrictamente personales, sino por obedecer a un código del honor, mucho más imperativo que la fatalidad en las tragedias griegas.

El honor conyugal mancillado es el tema más frecuente de los dramas del Siglo de Oro, particularmente en CALDERON y LOPE DE VEGA. En estos casos el honor sólo puede ser restablecido por la venganza y muerte secreta (en el caso de los nobles) o pública (en el caso de los plebeyos).

Recientemente se ha intentado una sistematización de los dramas de honor donde "se puede calificar todo texto dramático en el cual, siendo el conflicto del Honor la acción central, se comete una agresión, supuesta o real, secreta o pública contra el Codex del Honor, agresión que reclama satisfacción (restitución del Honor) por medio de venganza secreta o pública o juicio".

Expresada formalmente, la acción de los Dramas de Honor parte de un estado A (=Honor/Honra) el cual es parcialmente destruido. B (=Deshonor/Deshonra) y luego restituido, A' (=Honor/Honra por juicio o venganza)" (DE TORO, 1974).

CASTRO, 1916 - MENENDEZ PII)AL, 1957 - JONES, 1958 - OOSTENDROP, 1969 - DORT, 1975, 1977a - UBERSFELD, 1978b.

Hybris

(Palabra griega para designar *arrogancia criminal.)*

Falta trágica que conduce al héroe a su perdición, después de haber ignorado el aviso de los dioses. Esta falta es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre listo para asumir su destino.

—> *Hamartia.*

I

Icono

I. SIMILITUD

En la tipología de los signos de PEIRCE, el icono es "un signo que denota su referente exclusivamente por las características que le son propias y que posee fuera de toda consideración sobre la existencia o no del referente" (§ 2. 247:141, 1978). El retrato de una persona es icono de ésta en la medida en que se parece a su modelo.

II. ICONICIDAD Y MIMESIS

El teatro fue entendido —un poco apresuradamente— como un arte icónico, a causa de su facultad de imitar escénicamente —por medio de la actuación— una realidad referencial que se nos invitaba a considerar como real. Considerado por excelencia como arte de la *mimesis** y de la *imitación*,* era lógico que el teatro apareciera como el ámbito de los signos icónicos. No obstante, esta noción, que resuelve muchos problemas, plantea otros tantos al teórico *(signo teatral*)*. Una reevaluación de la *semiología** de origen saussuriano y de la semiótica peirciana, permitiría plantear el problema del referente del signo y del estatuto de la realidad escénica. El modelo triádico peirciano (signo, objeto, interpretante) tiene en cuenta el vínculo entre signo y referente y la utilización pragmática de los signos. La dicotomía saussuriana (significante/significado) excluye la cosa designada por el signo, reteniendo únicamente el concepto al cual se asocia la materialidad del significante.

El modelo de PEIRCE, debido a su complejidad y a cierta desconfianza con respecto a aspectos mctafísicos de su filosofía, ha sido poco utilizado hasta la fecha. Una excepción notable (en Francia) es el grupo de investigación semiótica de Perpignan (MARTY et al., 1979 -DELEDALLE en: PEIRCE. 1978).

III. UTILIZACIÓN Y DIFICULTAD DE LA NOCIÓN DE ICONICIDAD

A. En vez de oponer los signos según su tipología (icono. índice, símbolo), es de mayor utilidad

hablar de signos de *función determinante* icónica, indicial o simbólica, determinar los papeles respectivos de sus funciones en una secuencia y trazar así el circuito de la simbolización (PAVIS, 1976a - ECO, 1978).

B. Es posible establecer una escala de iconicidad. No obstante, es delicado cuantificar un dato tan impreciso y subjetivo como la noción de semejanza o de *realismo**. Al oponer iconicidad y simbolismo como dos mecanismos dialécticos, obtenemos los medios para describir la escena como un medio relativamente codificado y reducido a una abstracción y a una simbolización.

C. El análisis de los elementos visuales no escapa a esta segmentación en unidades, segmentación que pasa por la red del lenguaje, lo que desvirtúa de entrada la aprehensión puramente icónica del fenómeno escénico.

D. Por ejemplo, es posible simbolizar el icono según dos tormas esenciales:

— *Iconicidad diagramática:* la codificación se hace en función del respeto por las proporciones y por la configuración general entre el objeto y su signo. El *realismo** brechtiano, al reconstituir un medio social con la ayuda de algunos signos fundamentales, procede diagramáticamente (véase, BRECHT, 1967, vol. 15:455-458).

— *Iconicidad metafórica y también metonímica:* la codificación opera según un paralelismo entre objeto y signo: el espacio exiguo significa, por ejemplo, la prisión; la paja, el calabozo (caso de metonimia); el decorado abstracto, una ciudad, etcétera.

IV. ICONICIDAD DE OTROS NIVELES NO VISUALES:
EL DISCURSO TEATRAL

A. El texto dramático se especializa de forma tal que el discurso se modula en función del lugar de su enunciación, un poco como los caligramas, donde la visualización del texto influye considerablemente en su significación.

B. Los fenómenos prosódicos (ritmo, entonación, actualización de la arquitectura, retórica, etc.) son muy sensibles e imprimen su sello en la interpretación.

—> *Signo, índice, símbolo, semiología.*

LA BORDEME, 1973 - ERTEL, 1977 - UBERSFELD, 1977a -PAVIS, 1978c.

Identificación

Proceso de *ilusión** del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra «en la piel» de su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda de placer estético. Este placer proviene, según FREUD, del reconocimiento *catártico** del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él.

I. LA IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE

Es uno de los criterios del placer y de la comunicación teatral. Por ejemplo. NIETZSCHE lo considera el fenómeno dramático fundamental: "verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter" *(El origen de la tragedia.* § 8, 1967:44). Este proceso implica que el espectador sea capacitado por el estilo de representación —y, en consecuencia, poi las motivaciones ideológicas— para juzgar al personaje: éste deberá poseer algunos atributos del héroe. Si juzgamos a este héroe como "mejor" que nosotros, la identificación se efectuará a través de la admiración y de cierta "distancia" inherente a lo inaccesible; si lo juzgamos inferior, pero no del todo culpable, la identificación se efectuará por medio de la compasión *(terror y piedad*).*

II. ESQUEMA DE IDENTIFICACIÓN

Ante la ausencia de una teoría científica de las emociones que distinga diferentes niveles de recepción (según la afectividad, la intelección, el reconocimiento ideológico, etc.), es imposible proponer una tipología sólida de las interacciones de identificación con el héroe. La tipología de H. R. JAUSS tiene el mérito de definir claramente sus criterios distintivos, proponiendo cinco modelos de identificación: asociativo, admirativo, simpático, catártico e irónico.

III. CRÍTICA DE LA IDENTIFICACIÓN

Entre estas potencialidades de identificación, la catarsis (d) y la admiración sin límites (b) siempre fueron objeto de serias críticas.

Una actitud moralizante condena la catarsis porque ésta endurece al espectador ante la desgracia. La crítica brechtiana del teatro de identificación es mucho más radical: identificarse con el héroe implica una ausencia de espíritu crítico y presupone que concibamos lo humano como eterno, por encima de las épocas y las clases. En efecto, la adhesión total del espectador a una psicología oculta las diferencias históricas que nos separan de la sociedad representada *(historización).*

Sin embargo, esta critica radical de la alienación del espectador, corre peligro (llevada al extremo, como en el BRECHT anterior a sus últimos ensayos críticos) de desequilibrar la oposición identificación/*distanciación* *. Ahora bien, toda identificación con el héroe se efectúa desmarcándose levemente de éste, al menos para afirmar la propia superioridad o especificidad; e, inversamente, toda crítica del héroe exige cierta percepción intuitiva de su "psicología". Por ejemplo, actuar (mostrar) y vivir (identificarse con) son "dos procesos antagónicos que encuentran su unidad en el trabajo del actor" (BRECHT. 1963:108).

Modalidad de la identificación	*Relación*	*Disposición de recepción*	*Normas de conducta* *+ progresiva* *- regresiva*
a) asociativa	Actuación / competición	ponerse en el lugar de los papeles de todos los participantes	+goce de una existencia libre -exceso permitido (ritual)
	el héroe		+emulación

b) admirativa	perfecto	Admiración	-imitación
c) compasiva	el héroe imperfecto	Piedad	+interés (moral) -sentimentalismo
d) catártica	a) héroe que sufre b) héroe oprimido	violenta emoción trágica liberación del alma burla, liberación cómica	+interés desinteresado -placer de "voyeur" -burla
(f) irónica	el héroe desaparecido o el anti-héroe	sorpresa provocación	+respuesta a través de la creatividad, sensibilización de la percepción -culto del pesar, indiferencia

Modalidad de la Identificación del espectador con el héroe (según H.R JAUSS. 1977:220)

IV. IDENTIFICACIÓN E IDEOLOGÍA

Algunos estudios críticos de inspiración marxista y "brechtiana", como los de L. ALTHUSSER (1965), se proponen superar la concepción puramente psicológica de la identificación, ampliando la conciencia espectadora a una instancia que se reconoce *también* en el contenido ideológico de la obra. El espectador se adhiere, a través de los personajes y de la fábula, a los mitos y creencias de su ideología cotidiana. Identificarse siempre es dejarse impresionar por la "evidencia" solapada de una ideología.

—> *Reconocimiento, denegación, espectador*, *héroe, terror y piedad, catarsis.*

Iluminación

Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple sólo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de "iluminar" la psicología de los personajes. La luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da inmediatamente la tonalidad de una escena, *modaliza** el acontecimiento representado al determinar en qué forma debe ser percibido y qué grado de realidad hay que concederle. La iluminación controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas. En este sentido, coordina y sobredetermina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos.

La no-iluminación, a saber, la iluminación constante de la escena o la iluminación de la sala, es una forma de rechazar la producción de una atmósfera y su transformación para encontrar una forma menos sofisticada de representar y renunciar a la ilusión y a la facilidad. (Por ejemplo, P. BROOK en *Ubu* o *Medida por medida.)* Por supuesto, este procedimiento no está libre de manipulación por la moda (lo

falsamente "popular" e ingenuo, el guiño cómplice hacia los espectadores o de los espectadores entre ellos) y por cierto terrorismo de la participación forzada.

PILBROW, 1970 - BABLET, 1973 - BERGMAN, 1977 - Travail théàtral, 1978, 31.

Ilusión

(Del latín *illusi,* ludere, jugar - *illudere,* engañar.)

La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una *imitación** de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de *realidad** producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.

I. OBJETOS DE ILUSIÓN

La ilusión se "aferra" a varios componentes del espectáculo:

A. Mundo representado:

El lugar escénico naturalista, donde todo se reconstruye "arqueológicamente", da el marco de la representación ilusionista. Para el público, este marco parece "transplantado"de su propia realidad a la escena. Contiene los objetos típicos de un entorno, siguiendo en esto la certeza clásica de que "el único meUio de producir y concebir la ilusión, es el parecido con lo que se imita" (MARMONTEL. 1787). La teoría extrema de la ilusión perfecta postulará, pues, la imitación de una acción y de un ambiente: el espectador tiene la impresión de asistir a un proceso real.

B. Escenografía:

Algunos escenarios son más aptos que otros para captar la ilusión: el escenario frontal, a la italiana, que enmarca y pone en perspectiva los acontecimientos, será, por ejemplo, particularmente adecuado para producir efectos engañosos.

C. La fábula:

La fábula se organiza de tal forma que experimentamos su lógica y su dirección sin prever completamente su conclusión. El expectador es capturado por el "suspense", y no puede fijar su mirada fuera de la trayectoria trazada por éste.

D. El personaje:

La ilusión lleva el nombre de *identificación* *.

II. "EL DOBLE JUEGO" DE LA ILUSIÓN

Es propio de la naturaleza dialéctica de la dualidad ilusión/desilusión el no presentarse nunca bajo uno solo de los dos aspectos de la contradicción. La ilusión presupone la conciencia de que lo que vemos en el teatro es solamente representación. Si corriéramos el riesgo de la decepción, nuestro placer se vería menguado. Las estéticas hipernaturalistas que cuentan con la ilusión perfecta, a veces han

desconocido esta necesidad del confuso placer de la ilusión/desilusión. En cambio, el teatro clásico, y por lo general todo teatro que no intente negarse a sí mismo, toma una posición mucho más equilibrada y "práctica", más sutil que los efectos de realidad e irrealidad. De este modo, MARMONTEL recomienda no llevar la ilusión a su límite y dejar al espectador la conciencia de percibir una imagen de realidad, no la realidad.

Es preciso experimentar "dos pensamientos simultáneos": que lo que hemos "venido a ver representado es una fábula" y que asistimos a un hecho real. Pero el primer pensamiento debe prevalecer, pues la ilusión no debe triunfar a expensas de la reflexión: "... mientras más viva y poderosa es la ilusión, más agita el alma, y por consiguiente la libertad, reflexión y posibilidad de aprehender la verdad son menores" (MARMONTEL. 1787, artículo *Ilusión)*. Finalmente no estamos lejos, en este control refleXIVo de la ilusión, de la exigencia brechtiana del "restablecimiento de la realidad teatral (como) condición necesaria para que puedan darse representaciones realistas del convivir humano" (1972:247) (*(re)teatralización *)*.

III. FABRICACIÓN DE LA ILUSIÓN

Cualquiera que sea la dimensión estética otorgada a la ilusión, ésta es la consecuencia de una sabia técnica que no tiene nada de misteriosa, puesto que se apoya en *convenciones* * estéticas.

El estudio de la imagen y de los signos *icónicos* * (analógicos a su referente) ha mostrado que toda realidad figurativa obedece a un conjunto de *códigos*:* percepción, rasgos pertinentes de toda imagen, codificaciones innumerables del objeto descrito, etc. "De una forma general, cada época inventa sus propias recetas de ilusionismo; ... la pintura, como el teatro, como todas las artes, es ilusionista, y sus medios y objetivos están vinculados a cierto estado de la sociedad, más aún, a cierto estado de nuestros conocimientos teóricos y técnicos, e incluso corresponden a las reacciones que un modo de vida deduce de cierta comprensión del universo e impone a una colectividad" (FRANCASTEL, 1965:224).

Para la ilusión, como para la imitación, no existe entonces una fórmula definitiva de representación verídica del mundo. En todo caso, debería quedar claro que la ilusión y la mimesis sólo son, de hecho, el resultado de una *convención** teatral, y que se *construyen* por medio de códigos convencionales. El primero y fundamental es el de la convención que nos hace aceptar, en una especie de "gentlemen's agreement", la voluntaria renuncia a desconfiar de lo que se nos va a presentar, lo que la crítica anglosajona llama, con bastante acierto, "willing suspensión of disbelief"

IV. ILUSIÓN E INCONSCIENTE

La búsqueda de la ilusión se vincula, como ha indicado FREUD, a la búsqueda del placer o, al menos, a la "disminución del dolor gracias a la certeza de que, en primer lugar, es otro ouicn actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar, que se trata sólo de un juego que no puede causar ningún daño a nuestra seguridad personal" (FREUD, 1969, vol. 10:163).

El placer de la ilusión y de la identificación se origina en el sentimiento de que aquel a quien percibimos es otro, y de que no creemos en una ilusión presente sino, a lo más, en una ilusión que un yo anterior (el de la infancia) en otro tiempo y en otro lugar, pudo experimentar. Se vuelve agradable poder presenciar "impunemente" acontecimientos que en la vida real serían dolorosos. La búsqueda de la

ilusión se aproxima a la *denegación* * freudiana: es necesario que los efectos teatrales "no sean verdaderos, con el fin de que las imágenes del inconsciente sean verdaderamente libres" (MANNONI, 1969:166). La experiencia catártica hace revivir al sujeto todo lo que había reprimido: las esperanzas y los deseos infantiles, las magdalenas proustianas y a lo que ellas nos conducen.

Una de las funciones más importantes de la ilusión y de su búsqueda sería promover el goce, a la vez, de la ilusión y de su contradicción: ser al mismo tiempo el personaje percibido y alguien distinto, diferente y superior, y, en el plano de la economía libidinal, dar la posibilidad de experimentar "las diferentes partes del Yo desplazándose sin inhibición" (MANNONI, 1969:183) y reestructurarlos según un orden satisfactorio para nuestra situación actual.

Nouvelle revue de Psychanalyse, 1971 - REISS, 1971 - GOMBRICH, 1972

Imagen

La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros: así lo observamos en los espectáculos de B. WILSON, M. KIRBY, R. FOREMAN, C. REGY, D. DEMARCY, y recientemente R. PLANCHON.

La puesta en escena es siempre una *puesta en imágenes,* pero es relativamente imaginada e "imaginante": el sujeto del discurso, el mundo representado son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera relativamente próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere. Pero la escena se encuentra ahora mucho más próxima a un paisaje y a una imagen mental, como si se tratara de superar la imitación de una cosa o su puesta en signo. Después de la tramoya, el decorado —constata A. PIERRON— será en adelante "máquina de sueños": "Es hora de que el decorado se desintelectualice. La superficie blanca del decorado abstracto, en su simplicidad o en su hermetismo, propone el mejor remedio para la desintoxicación de una escenografía excesivamente canalizada hacia la ilusión y el signo" (1980:137).

Esta búsqueda de la dimensión fantástica y desmaterializada de la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático: éste, desde el momento en que es imaginado en escena, se presta de hecho a una relectura según nuevas modalidades. A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no llega sin embargo a ser inmediata e indistinta; continúa siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal, que un observador avezado recorre sin problemas.

Imitación

(Del latín *imitatio,* palabra que corresponde a la *mímesis* * griega.)

I

El tema de la imitación reaparece constantemente en la historia del teatro, desde ARISTOTELES hasta el *realismo** socialista. Se ha conservado por razones esencialmente ideológicas, para dar al espectador la *ilusión** de realidad, la certeza de lo *verosímil**: "La perfección de un espectáculo consiste en la imitación de una acción de una forma tan exacta que el espectador, engañado sin interrupción, imagina asistir a la acción misma" (DIDEROT. 1962:142). Esta estética de la imitación culmina con el teatro naturalista, que pretende duplicar la realidad.

II. EL OBJETIVO DE LA IMITACIÓN

Pero imitar es un proceso muy vago y que se aplica a toda clase de objetos: el gesto y el comportamiento humanos, el discurso de un personaje, el *medio** escénico, un *acontecimiento** histórico, un modelo literario. El santo y seña de la imitación adquiere de este modo, en la *práctica** teatral, formas muy variadas: por ejemplo, no hay nada en común entre un texto clásico que "imita" un modelo griego (fábula, temática) y una escena naturalista que reconstituye minuciosamente un espacio interior burgués. El concepto de imitación, por su misma amplitud, es inoperante. De hecho, está siempre limitado a una serie de reglas juzgadas indispensables con respecto al buen gusto, a lo verosímil o a la verdad profunda. En el caso particular del clasicismo, la imitación de los antiguos pasa por la imitación de la naturaleza, piedra de toque de la doctrina clásica. Esta exige el dominio de las técnicas y de las reglas. La imitación clásica no impone una descripción de la totalidad de la sociedad, sino de los rasgos salientes de la psicología humana. En cuanto al término *naturaleza,* aún más manoseado que el de imitación o el de *mimesis**, es lo desconocido a que se refieren casi todas las estéticas, lo que le *parece* verdadero y natural al artista.

III. IMITACIÓN Y CODIFICACIÓN

La teoría literaria actual es muy reacia a[1] emplear la noción de imitación, puesto que los estudios de los *procedimientos** artísticos y literarios han revelado lo que la imitación ocultaba vergonzosamente; las *convenciones** y las *codificaciones**. La escena no muestra nada que no necesite por parte del espectador la aceptación de las convenciones: la escena *es* el mundo, el actor *representa* a tal personaje, los focos *iluminan* la realidad, etc. La imitación reposa, pues, en un sistema de codificaciones que produce ilusión. "Lo que llamamos, un tanto a la ligera, la imitación de la realidad en el teatro, siempre ha sido, incluso cuando dudábamos de ella, un asunto de puras convenciones. El que suprimamos los decorados o los disfraces, que recitemos el texto o que lo representemos, no produce una gran diferencia. Cuando ANTOINE quería ser «más» real, se trataba de inaugurar un estilo, e incluso una moda, sin importancia y transitoria" (MANNONI, 1969:166). Incluso podemos llegar a afirmar que la imitación y la ilusión sólo existen dialécticamente como oposición a un efecto de "desilusión" y de *denegación* * de la realidad: "es preciso que esto no sea verdadero, y que no sepamos que no es verdadero" (...) El teatro juega un papel simbólico "al hacer posible el regreso de lo reprimido bajo su forma negada" (MANNONI, 1969:166).

IV. CRÍTICA DE LA IMITACIÓN "PASIVA":

EL REALISMO * CRÍTICO

La estética y la crítica actuales son unánimes en su denuncia de cierto dogma de la imitación servil:

A. Imitar un objeto es plantear la existencia precedente e "ideal" de ese objeto; es considerar de una forma platónica el arte como sistema secundario sometido a una idea o a un modelo eterno. Ahora bien, en la actualidad sabemos que aun el realismo más meticuloso organiza las cosas a su manera. La fábula, afirmaba BRECHT, se constituye siempre "con procesos dispuestos de manera tal, que expresen la concepción que el inventor de la fábula tiene de la sociedad" (BRECHT, 1970:109).

B. Imitar el mundo sería mostrarlo como estático, fijado eternamente a una imagen. Toda filosofía que pondera su transformabilidad se interesa antes que nada en sus procesos contradictorios, BRECHT afirmará incluso que "el mundo actual sólo puede ser representado por el teatro cuando se entiende como un mundo transformable" (BRECHT, 1967, vol, 16:931).

C. lamás imitamos una cosa; a lo más, imágenes, un *código* ideológico* que siempre es un sistema de creencias y de relaciones que pretenden ser inmutables y naturales.

Estas "reservas" ante la estética de la imitación *(naturalismo*),* enuncian en contrapunto una estética de realismo crítico (o dialéctico). La teoría de la imitación en el marco del realismo brechtiano conduce, así, a hacerlo depender de una concepción materialista-dialéctica de la sociedad: lo que hay que imitar no es una esencia eterna del hombre, sino las relaciones exactas entre los humanos; el ser humano debe parecer como transformable. Toda descripción mimética es, por lo tanto, provisoria y dialéctica: no existe una imitación satisfactoria.

—> *Mimesis, naturalismo, signo, realidad representada, denegación.*

Princeton Encyclopedla of Poetrv and Poetlcs, 1974 - CULLER, 1975 - GENETTE, 1976.

Improvisación

Técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e "inventado" al calor de la acción.

Hay varios grados en la improvisación: la invención de un texto a partir de un boceto conocido y muy preciso (por ejemplo en la *Comedia dell'Arte* * el *juego** dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo, y que va contra toda convención o regla (GROTOWSKI. 1971, el *Living Theatre);* la des-construcción verbal y la búsqueda de un nuevo "lenguaje físico" (ARTAUD).

Todas las filosofías de la creatividad se aferran de manera contradictoria al tema de la improvisación. El florecimiento de esta práctica se explica por la negación actual del texto y de la imitación pasiva, la creencia en un poder liberador del cuerpo y de la creatividad espontánea. La influencia de los ejercicios de GROTOWSKI, del trabajo acerca de los personajes efectuado por el *Théâtre du Soleil* y por otras prácticas "salvajes" (es decir, no académicas) de la escena, han contribuido fuertemente a forjar un mito de la improvisación como fórmula mágica de la creación teatral, fórmula

justamente denunciada por M. BERNARD (1976. 1977) como resurgimiento de la teoría *expresionista** del cuerpo y del arte.

—> *Creación colectiva, expresión, expresión corporal, gesto.*

HODGSON Y RICHARDS, 1974 - BENMUSSA, BERNARD y ASLAN en Revue D'Esthétique, 1977: 1-2.

Incidente

Término de la *dramaturgia** clásica, poco empleado en la actualidad. El incidente es una parte constitutiva de la intriga y, a veces, un acontecimiento secundario de la acción principal: "La intriga es una cadena donde cada incidente (es) un anillo" (MARMONTEL, 1787); en el uso actual, se prefieren los términos: *motivo*, peripecia, episodio* o suceso **

—> *Fábula, relato, análisis del relato.*

OLSON, 1968a.

Indicio (o índice)

I

Un tipo de signo, según la tipología de PEIRCE (1978). Para PEIRCE, es un signo "en conexión dinámica" (comprendida la espacial) con el objeto individual por una parte, y por otra con el sentido o la memoria de la persona para quien sirve de signo (1978:158).

El humo es un *índice* de fuego. El dedo apuntando hacia un objeto es el *índice* que sirve para designar ese objeto. El índice pone en situación elementos que sin él no tendrían una fijación espacial o temporal. Este tipo de signo es capital puesto que la escena produce sin cesar situaciones donde todo tiene significación solamente en el momento de la enunciación y en función de los personajes presentes. La *ostensión** es la primera forma de *comunicación* * teatral.

II. FORMA DEL ÍNDICE EN EL TEATRO

A. cuando se utiliza un texto lingüístico, el aparato de la enunciación (pronombres personales, indicaciones de tiempo y espacio, sistema verbal) funciona como puesta en situación concreta del mensaje.

B. Otras formas indiciales específicas del teatro intervienen también: la gestualidad, las relaciones *proxémicas* entre los actores, la interacción de las miradas. Estos signos están vinculados a la *presencia** escénica del actor, al ritmo general de la representación, a la *lectura** más o menos directa o distanciada de la fábula. El índice es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción; vincula los episodios de la acción por contigüidad y continuidad, y es por ello el garante de la

narratividad.

—> *Icono, símbolo, signo, semiología.*
PAVIS, 1967a - OSOLSOBE, 1881.

Insólito

Véase *efecto de extrañamiento*

Instancia de discurso

En lingüística, las instancias de *discurso** (o instancias de *enunciación*)* son "los actos discretos y cada vez únicos a través de los cuales un locutor actualiza la lengua en habla" (BENVENISTE, 1974:251). Cada vez que la lengua se utiliza individualmente para producir un discurso, interviene la instancia del discurso. La instancia fundamental del discurso teatral es el personaje. Pero por medio de éste se expresan muchas otras voces.

I. DISCURSO DE LA PUESTA EN ESCENA

Transpuesta al plano del discurso teatral, esta intervención es la de la puesta en escena, que se nutre del arsenal de innumerables sistemas escénicos para producir una utilización original de estos sistemas *(código*)*.

II. INSTANCIA NARRATIVA

Es asumida por el conjunto de los participantes en el espectáculo para narrar la fábula literaria y escénica. Por ejemplo, esta instancia asegura la clara articulación del relato, decide acerca de los puntos culminantes en las "escenas obligatorias", prepara la catástrofe y el desenlace. Por lo tanto, tiene la misión de disponer los materiales de la fábula utilizando todas las artes de la escena.

III. PERCEPTIBILIDAD DE LA INSTANCIA DEL DISCURSO

Sin embargo, la instancia discursiva es diversamente perceptible en el *trabajo teatral*:* en la representación clásica e ilusionista se encuentra camuflada (para no obstaculizar la verosimilitud y el fluir sin tropiezos del tiempo). En cambio, en el teatro épico brechtiano se visualiza: cambios de decorado a la vista del espectador, visibilidad de los medios técnicos de iluminación, "desmarque" frecuente del actor respecto a la figura, materialidad y tecnicismo de la escena, etcétera.

—> *Sujeto del discurso teatral, autor dramático, puesta en escena.*

Interacción

Véase *juego y contrajuego*

Interludio

(Del latín *interludere,* representar en intervalos.)

Composición musical tocada entre los actos de un espectáculo para ilustrar la tonalidad de la obra y facilitar los cambios de decorado y de atmósfera. Por extensión, toda presentación verbal o mimada que interrumpe la acción escénica *(intermedio*)*.

Intermedio

(Del italiano *intermedio,* intermediario.)

Introducido de diversas maneras en los entreactos de la obra, consiste en un coro, ballet, sainete o ceremonia. En la Edad Media, los misterios eran entrecortados por cantos y escenas donde el Demonio o Dios intervenían como comentaristas. Ciertos banquetes principescos presentaban algunos *entremeses* o intermedios dramáticos y/o musicales. El clasicismo francés los utiliza como ballet (por ejemplo, MOLIERE en *El burgués gentilhombre* o *El enfermo imaginario)*. Cuando son lo suficientemente importantes y autónomos, pueden ser objeto de una obra en un acto, representada al levantarse el telón *(interludio*)*.

Interpretación

Enfoque crítico del texto y de la escena, efectuado por el lector o por el espectador, la interpretación se preocupa por la determinación del *sentido** y la significación de ambos. En el sentido técnico se vincula a la *hermenéutica* *, pero también atañe al trabajo del *dramaturgista**, del director, del actor o del espectador.

I. INTERPRETACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

El texto jamás se representa sin un trabajo *dramatúrgico** previo, destinado a seleccionar el aspecto significativo de la obra que la escena debe subrayar. La *lectura** particular se efectuará en función de la época y de las circunstancias de la *puesta en escena** proyectada, del propósito polémico del director y del público a quien se dirige la representación.

II. INTERPRETACIÓN DEL ACTOR

La concepción de su interpretación varía de una actuación regida y prevista por el autor y el director, a una transposición personal de la obra, una recreación total del actor según los materiales a su disposición. En el primer caso, la interpretación tiende a anularse a sí misma para dejar traslucir las

intenciones del autor o del realizador; el actor no asume su rol de usuario y transformador del mensaje a transmitir. En cambio, en el segundo caso la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica totalmente la significación, donde los signos se producen no como consecuencia de un sistema preexistente, sino como estructuración y producción de este sistema. Desde el advenimiento de la *puesta en escena** que se niega a ser esclavizada por un texto todopoderoso y fijado en una sola significación, la interpretación deja de ser un lenguaje secundario. De este modo para ARTAUD, voz, gesto, sentido corporal y sentido abstracto tienen su origen en la misma materia significante: el *acontecimiento** escénico.

III. INTERPRETACIÓN DEL LECTOR O DEL ESPECTADOR

A. Enfoque hermenéutico:

"Interpretar un texto (...j no es buscar una intención *oculta detrás* de él, sino seguir el movimiento del sentido hacia la referencia, es decir, hacia el tipo de mundo, o más bien de ser en el mundo, *abierto ante* el texto; interpretar es desplegar las nuevas mediaciones que el *discurso** instaura entre el hombre y el mundo." (RICOEUR, 1972:1014).

B. Semiótica y semántica:

La distinción de BENVENISTE (1974:43-67) entre: 1/el sistema semiótico, hecho de diferencias entre los signos y cerrado sobre sí mismo, y 2/ la dimensión semántica, que abre el sistema al mundo y al discurso, la situación y el intérprete, es aquí capital: distingue entre el *sentido** de la representación y su *significación* (o interpretación). Si el sentido describe el funcionamiento inmanente de la obra (su estructura), la interpretación integra la representación en los sistemas exteriores de una época, de una historia y de un enfoque subjetivo del espectador.

C. Pluralidad de Interpretaciones:

El trabajo crítico acerca del texto o de la escena puede elegir entre la búsqueda (problemática) de un centro de gravedad, la de una interpretación estática o la multiplicación de sus trayectos interpretativos. Esta última posibilidad parece ser actualmente la preferida por los participantes en el teatro, a menudo adeptos al pluralismo y que en este aspecto siguen a R. BARTHES: "interpretar un texto no es darle un sentido (relativamente fundado, relativamente libre), sino, por el contrario, apreciar la pluralidad de la cual está hecho" (1970:11).

D. Dialéctica del texto y de In escena:

La situación específica de la puesta en escena favorece las influencias y modalizaciones del sentido textual y de su encarnación escénica: fundamentalmente, la representación modifica el estatuto del texto al someterlo a los numerosos parámetros de la enunciación y de los acontecimientos.

IV. INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA DE LAS FIGURAS ESCÉNICAS

La interpretación (*Deutung* de FREUD) del inconsciente humano a través de la palabra, los relatos de sueños, etc... permite a la crítica de la representación descubrir un campo de observación todavía casi virgen. Se interroga entonces sobre el vínculo entre sentido manifiesto y sentido oculto de la escena

(considerada como *máquina de imágenes * y de figuras** producidas por el escenógrafo y el director de teatro). Ciertos espectáculos se orientan "a sabiendas" hacia esta producción de *imágenes** a interpretar y de textos que hay que hacer "funcionar", para extraer sus "singularidades" significativas y hacerlos producir un máximo de significación.

—> *Lectura, puesta en escena.*
RICOEL'R, 1965 - BARTHES, 1966b - JAUSS, 1977 - PAVIS, 1980b.

Intertextualidad

La reciente teoría de la intertextualidad (BARTHES, 1973a -KRISTEVA, 1969), postula que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo precede y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran.

En el teatro, dejando de lado el problema de las fuentes de la obra dramática, debemos igualmente situar el texto de una serie de dramaturgias, procedimientos escénicos y tipos de escritura. Además, algunos directores de teatro no vacilan en insertar en la trama de la obra representada textos ajenos cuyo único vínculo con la obra es temático, paródico y explicativo (VITEZ. PLANCHON). De este modo, se instaura un diálogo de la obra citada con el texto original (véase VITEZ citando a ARAGON en *Andrómaca)*. Esta técnica debe distinguirse de la simple *contextualización* social o política de numerosas puestas en escena: la búsqueda de un *intertexto* transforma el texto original tanto en el plano de los significados como de los significantes; desarticula la *fábula* * lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras a menudo opuestos, y pone el texto original a distancia, insistiendo en su materialidad.

—> *Cita, juego y contrajuego, discurso.*

Intriga

(Del Latín *intrincare,* enredar; en italiano, *intrigo.)*

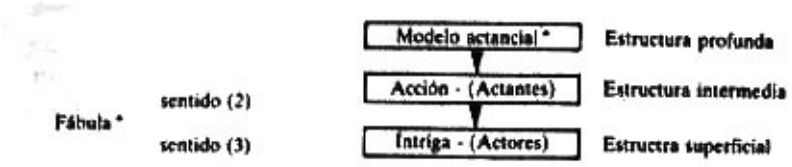
1.- Conjunto de *eventos** (*incidentes**) que forman el *nudo**de la obra (de la novela o de la película). "En la acción de un poema, entendemos por *intriga* una combinación de circunstancias e incidentes, intereses y caracteres que, en la expectativa del acontecimiento, ocasionan la incertidumbre, la curiosidad, la impaciencia, la inquietud, etc. (...) la intriga de un poema debe ser, pues, una cadena donde cada incidente es un anillo" (MARMONTEL, 1787). *Acción** e intriga son empleadas por la crítica de una manera anárquica. Proponemos las siguientes distinciones:

2.- La intriga se encuentra más próxima al término inglés *plot* que al de *story.* Como el *plot,* la *intriga* acentúa la causalidad de los acontecimientos, mientras que *story* (historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal.

La intriga, en oposición a la *acción** (sentido 2), es la sucesión detallada de los resurgimientos de la *fábula*,* el entrelazamiento y la sucesión de *conflictos** y de *obstáculos* y* de los medios puestos en

marcha por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior. "La intriga es el asunto de la obra, el juego de circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este asunto" (SIMON, 1970, artículo *intriga).*

3.- *Modelo actancial, acción e intriga* son tres etapas de niveles de abstracción diferentes que muestran la transición entre sistema de personajes y de acción y realización concreta de la obra en la intriga.



(Esquema 1): *Acción - Intriga - Modelo Actancial*

	Teoría del discurso literario	*Concepción aristotélica y antiaristotélica (brechtiana)*	*Crítica anglo-sajona*	*Formalistas rusos (TOMACHEVSKI) (1965)*	*G. GENETTE (1966)*
A	Historia narrada o acción * (sentido 2)	Fábula (sentido 1)	Story	Fábula	Historia (narrada)
B	Discurso narrante o *intriga*	Fábula (sentido 3-4)	Plot	Asunto	Narración (presentación discursiva de la historia, acto de narrar)

(Esquema 2): *Cuadro comparado de oposiciones corrientes de términos*

4.- La *comedia de intriga** es una obra con múltiples resurgimientos, donde lo cómico reside en la repetición y en la variedad de esfuerzos y de *golpes de efecto** (Antinomia: *comedia de caracteres** o de *costumbres*).* Ciertas obras de MOLIERE o de BEAUMARCHAIS *(Las bodas de Fígaro)* son comedias de intriga.

—> *Análisis del relato dramático.*

GOUHIER, 1958 - TOMACHEVSKI, 1965 - GENETTE, 1966- OLSON, 1968a.

Intriga secundaria

Intriga que complementa la intriga central y se articula paralelamente con ésta al comentarla, repetirla, variarla o distanciarla. Desde un punto de vista dramático, generalmente contiene un número reducido y poco importante de personajes. Su vínculo con la acción central es a veces muy vago, hasta el punto de tener solamente una relación lejana con ello y constituir una fábula autónoma. Este procedimiento, utilizado particularmente en el teatro isabelino, es bastante frecuente en la dramaturgia clásica; a menudo opone una acción colectiva a una acción individual, una actuación noble a una cómica o grotesca (SHAKESPEARE, MOLIERE), un plano *paródico** a un plano parodiado, una historia de amos a una de criados (MARIVAUX). Es frecuente, pero no obligatorio, que las dos intrigas terminen por converger en una sola y misma dirección.

—> *Intriga, acción, isotopía.*

KLOTZ, 1960 - REICHERT, 1966 - PFISTER, 1977:285-307.

Inusitación (efecto de)

Véase *efecto de extrañamiento*

Ironía

(Del griego *euronia,* disimulo.)

Hay ironía cuando un mismo enunciado revela, más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero. Ciertos signos (entonación, situación, conocimiento de la realidad descrita) indican, de una forma más o menos directa, que es preciso superar el sentido evidente para reemplazarlo por su contrario.

I. IRONÍA DE LOS PERSONAJES

Los personajes, como usuarios del lenguaje, son capaces de producir una ironía verbal: se burlan los unos de los otros, señalan su superioridad con respecto a un compañero o a una situación. Este tipo de ironía no posee nada de específicamente dramático.

II. IRONÍA DRAMÁTICA

En cambio, la ironía dramática es un principio estructural y siempre está vinculada a la *situación**. Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. La ironía dramática siempre permanece, a diversos niveles, perceptible para el espectador (y para el autor) en la medida en que el *yo* de los personajes, que parecen autónomos y libres, está, de hecho, sometido al yo central del narrador de la fábula, es decir, del dramaturgo. Se trata de la inclusión de la *comunicación* * interna (entre los personajes) en la comunicación externa (entre escena y sala), que autoriza todos los comentarios irónicos con respecto a las situaciones y a los protagonistas. A pesar de la *cuarta pared*,* que protegería a la ficción del mundo exterior, el dramaturgo intenta a menudo dirigirse directamente al público cómplice, apelando a su conocimiento del código ideológico y a su actividad hermenéutica para permitirle captar el verdadero sentido de la situación. La ironía juega el papel de un elemento de *distanciación** que rompe la ilusión teatral e invita al público a no aceptar como literal lo que narra la obra. La ironía indica que los enunciadores de la obra (actor, dramaturgista, autor) podrían no hacer otra cosa que narrar historias. Invita al espectador a percibir lo insólito de una situación, a no dar nada por supuesto sin antes someterlo a la crítica. Es como si todo lo que se muestra en la ficción teatral viniese precedido por la mención: "úselo por su cuenta y riesgo", como si estuviera sometido potencialmente a un juicio irónico: la ironía está simplemente inscrita y es legible con cierta relatividad: es inherente a su naturaleza misma no ser reconocida como tal más que por la intervención exterior del espectador y permanecer siempre ambigua *(denegación *)*.

III. IRONÍA TRÁGICA

La ironía *trágica** (o ironía del destino) es un caso irónico dramático donde el héroe se engaña totalmente con respecto a su situación y corre hacia su perdición, cuando de hecho cree que podrá salir del paso. El ejemplo más célebre es el de Edipo, quien "conduce la investigación" para descubrir finalmente que él es el culpable. La ironía trágica raya a menudo en el humor negro: por ejemplo, instantes antes de su muerte, Wallenstein (héroe de la obra de SCHILLER) declara que tiene la intención "de tomar un largo descanso". Pero más allá del personaje, es el público entero el que toma conciencia de la ambigüedad del lenguaje y de los valores morales y políticos. El héroe comete la falta por un exceso de confianza (el *hybris** de los griegos) y por un error trágico en el empleo de las palabras y en la ambigüedad semántica y dramática: "La ironía trágica podría consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente atrapado por la palabra, una palabra que se vuelve contra él haciéndole sufrir la amarga experiencia del sentido que se obstina en desconocer" (VERNANT, 1972:35). Este descubrimiento de la ironía en el corazón mismo del conflicto trágico es reciente, sin embargo, en la historia de la crítica literaria: data de la época romántica, donde la ironía aparece como un principio de la obra de arte, de la conciencia del autor en la obra y del contraste irreductible entre la subjetividad del individuo y la objetividad del destino implacable y ciego (SCHLEGEL, 1814 - SOLGER, 1829).

—> *Distanciación.*

SHARPE, 1959 - BKHLKR, 1970 - STATES, 1971 - BOOTH, 1974 - Linguistique et sémiologie, 1976 - Poétique, 1978.

Isotopía

1.- Concepto introducido en la semántica por A. GREIMAS: "Un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como se desprende de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de su ambigüedad guiada por el intento de una lectura única" (1970:188) (...) "la permanencia recurrente, a lo largo del discurso, de un mismo haz de categorías fundadas en una organización paradigmática" (GREIMAS, 1970:20). La isotopía es, en términos concretos, el hilo conductor que guía al lector o al espectador en busca del sentido y lo ayuda a reagrupar diversos elementos pertenecientes a sistemas diferentes, pero idénticos, según una perspectiva dada. En ningún caso se trata de una noción estática fijada conscientemente por el director de teatro; se trata de un instrumento metodológico adecuado para explicar los mecanismos de la *recepción**.

2.- *Isotopía de la acción:* no existe, desde luego, una única isotopía fundamental en la representación teatral, de la misma manera que no existe un carácter específicamente teatral (*especificidad**). Para definir la isotopía, debemos considerar la realización escénica, buscar los rasgos recurrentes que unifican el espectáculo y ofrecen al espectador un canal de interpretación. Inmediatamente pensamos en los roles de la *fábula** y la *acción**, que reagrupan y reelaboran el conjunto de sistemas escénicos en un esquema narrativo. Para toda una estética dramática que se remonta a ARISTOTELES, es, en efecto, la

acción la que sirve como canalizadora del conjunto de la representación: "la acción, considerada como la esencia del arte dramático unifica palabra, actor, vestuario, decorado y música en el sentido en que podríamos identificarlos como los diferentes conductores de una sola corriente que pasa del uno al otro o a través de varios al mismo tiempo" (HONZL, 1971:19). La imagen de la corriente multiforme (o del hilo conductor) es una concreción posible de la isotopía. Pero ésta también asume otras formas, particularmente en los espectáculos contemporáneos que ya no reposan en la narratividad.

3.- *Otras isotopías:* cada tipo de espectáculo y cada puesta en escena individual escoge un tipo de tonalidad o de temática recurrente, donde una de las causas de esta elección es determinada por la permanencia del actor como intérprete de un mismo papel y del cuadro general del espacio escénico. La isotopía a menudo se materializa por un tipo de iluminación, un estribillo musical o verbal, una metáfora continua, una sucesión de imágenes en el mismo registro; en suma, por todo lo que señala cierta *coherencia** estilística. La "*lectura** *correcta"* del espectáculo depende de nuestra aptitud para reconocer y establecer vínculos entre las informaciones ofrecidas por todos los materiales de la representación.

Esta noción se aproxima, en definitiva, a la de *estilo* o de *discurso integral* de una puesta en escena (en la *producción* del espectáculo), y a la de *lectura** productora y unificadora (en la *recepción** de la puesta en escena).

—> *Recepción, discurso, hermenéutica.*

BASTIER, 1972 - ARRIVE, 1973 - RUFFINI, 1974.

Itinerario

La puesta en escena reacciona contra una tradición que hacía del espectador un ser pasivo y "maniatado" en su butaca, incita a veces al público a un recorrido por el espectáculo y por la escenografía: el decorado ya no es una cadena de suplicio (para el actor y para el público), sino un objeto recorrido por la mirada desconstructora, incluso por el desplazamiento físico del público ante el *área de actuación* *; tablados, vitrinas, objetos expuestos: rito del movimiento que a veces se efectúa también como un itinerario de iniciación.

En la escenografía, el itinerario invita al espectador a descubrir los puntos neurálgicos del decorado, a no considerarlo como algo fijo y acabado sino como un lugar donde la mirada se posa de manera diferente según los momentos del espectáculo, los cambios de iluminación, la ubicación de los actores. El espectador crea la escenografía según estas pausas, estos cambios de dirección: ya no resulta aplastado por el decorado, él lo modela en función de la acción y del actor, siempre atento a los puntos neurálgicos de la escena. La puesta en escena —puesta en lugar de un objeto y de una mirada— llega a ser una mediación entre la mirada del espectador y lo que ésta produce a partir de las proposiciones escénicas.

El itinerario es la materialización de una libertad de movimientos, de una aproximación a las artes plásticas o al juego (excursión o happening). Engendra visiones e imágenes múltiples adaptadas al objeto teatral, textual y escénico, que no es lineal ni monocorde, sino disperso o "estrellado".

J

Juego

I. JUEGO DE PALABRAS

El francés no posee términos idénticos para *juego* y teatro (obra), como el inglés (to play, a play) o el alemán (spielen, Schau-spiel). Una dimensión importante de la representación, su aspecto *lúdico,* queda de este modo excluida de lo imaginario "significante" de la lengua. En cambio, el inglés juega mucho con las palabras y las nociones ("a play is a play", BROOK. 1968:157 - "The play's the thing", *Hamlet,* II, 2), mientras que el alemán concibe a los actores como "jugadores de espectáculo" (Schau-spieler).

Unicamente expresiones como *"jouer un róle, jeu du comédien*,* dan idea de la actividad lúdica. El término reciente de *juego dramático** vuelve a vincularse, sintomáticamente, con la tradición espontánea e improvisada del juego.[4]

II. JUEGO Y TEATRO

A. Reglas y convenciones:

Sin embargo, es evidente que el teatro comparte con el juego sus principios, reglas y formas. HUIZINGA da la siguiente definición global del juego: "desde el ángulo de la forma, podemos (...) definir el juego como una acción libre, experimentada como *ficticia* y situada fuera de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador: una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos, se desarrolla en un orden según reglas establecidas y suscita relaciones de grupos que se rodean voluntariamente de misterio o acentúan con el disfraz su distanciación del mundo cotidiano" (1951). Esta descripción del principio lúdico podría ser también la del juego teatral: ¡no faltan allí ni la ficción ni la máscara, ni la escena delimitada ni las convenciones! Sin duda, pensamos inmediatamente en la división escena/sala, que separa radicalmente a los actores de los espectadores y parece oponerse al espíritu del juego. Es exacto que sólo el *happening** o el *juego dramático** reúnen a todo el mundo en una comunidad de juego. Sin embargo, no hay representación teatral sin la complicidad del público, y la obra sólo tiene posibilidad de "éxito" si el espectador *juega* el juego, es decir, si acepta las reglas y juega el rol del que sufre o del que sale airoso de la prueba.

B. Aspectos lúdicos del teatro:

En vez de buscar una identidad absoluta entre proyecto lúdico y proyecto teatral, es posible examinar lo que el teatro comparte con cierto tipo de juegos. La tipología de R. CAILLOIS (1958) parece corresponder a lo que intuitivamente entendemos por *juego,* al menos desde nuestra perspectiva occidental.

1.- *Mímica** (simulacro): El teatro, desde ARISTOTELES, pasa por ser un imitador de las acciones de los hombres. Esto resulta básicamente cierto si concebimos la *mimesis** como una reproducción no fotográfica de la realidad, sino como una transposición (abstracción y reconstitución) de acontecimientos humanos. El actor siempre recurre a una *persona,* a una máscara, incluso cuando la señala con el dedo.

2.- *Agón** (competición): La competición —rivalidad, conflicto cómico o trágico— es uno de los recursos esenciales del género dramático. La relación escena-sala expresa igualmente, sin que esto sea una metáfora abusiva, el efecto de una rivalidad: en la escena de la dramaturgia clásica se trata de atraer en bloque la adhesión de la sala, de tal forma que la mirada del público haga de la escena un universo autónomo. Con respecto al teatro épico brechtiano, éste ambiciona llevar la contradicción de la escena a la sala, de manera que el público se divida en relación con las soluciones narrativas y políticas. Incluso si el deseo de división radical asume de alguna manera el rango de una fantasía ingenua de activismo político, es innegable que semejante dramaturgia favorece el choque de contradicciones, al hacer congregar ideologías y soluciones opuestas.

3.- *Alea* (fortuna): Muchas dramaturgias han intentado experimentar con el azar. Durante mucho tiempo hemos creído que el desenlace del drama estaba decidido de antemano y que no había ningún medio para hacer intervenir el azar en el acontecimiento de la representación. Los más audaces se han valido de él en sus construcciones dramáticas: de este modo, el teatro del *absurdo** y los experimentos acerca del relato alógico (DÜRRENMATT) sorprenden al público con una fábula imprevisible, donde la acción sigue "el peor camino posible", el cual "llega por azar" (DÜRRENMATT, "21 puntos a propósito de los *Físicos").* A veces son los actores quienes accidentalmente deciden qué conclusión dar a la obra. Pero solamente el *psicodrama*,* el *juego dramático** o el *happening** integran plenamente el azar del juego en su "espectáculo".

4.- *Illinx* (vértigo): El teatro no juega físicamente con el cuerpo de los espectadores manipulados hasta el vértigo, sino que simula perfectamente las situaciones psicológicas más vertiginosas. La *identificación* * y la *catarsis** son en esto semejantes a un deslizamiento hacia las zonas indefinidas de la fantasía.

Si la regla principal del teatro es agradar, como los dramaturgos se han esforzado en repetirlo, la regla del juego es adaptar su visión espectadora a ciertos principios fundamentales del juego. Del *ludus,* juego convencional, a la *paida,* juego espontáneo y anárquico, es inmenso el abanico de emociones y combinatorias.

CAILLOIS, 1958 - WINNICOTT, 1975 - SCHECHNER, 1977 - DORT, 1979.

Juego y contrajuego

Si admitimos que todo texto toma prestado de textos precedentes tanto como aporta información

nueva, que todo texto es un *intertexto**, podemos suponer que lo mismo sucede en el "juego" del actor: toma prestado de los otros formas de actuar, estilos; sobre todo, se sitúa en los confines del actuar de los otros personajes de la obra. Cita, voluntariamente o no, otras maneras de actuar. De ahí que para aprenhen-derlo correctamente sería preciso recurrir a una noción de *interacción* *.

Esta interacción es a veces visible en la estructura dramática. Es el caso de la *parodia* *; sólo la comprendemos si tenemos conciencia del objeto parodiado y de los motivos y técnicas del objeto parodiador. De este modo, ciertos pasajes de BÜCHNER *{La muerte de Dan ton)* o de BRECHT *(Santa Juana de los mataderos)* son difícilmente descifrables si no comprendemos la cita irónica del *pathos* * de SCHILLER.

Pero la interacción impregna de una forma mucho más general y concreta la interpretación del actor (y no solamente en la actuación distanciada brechtiana). De una forma u otra, el actor necesariamente entra en el juego de sus compañeros: hablando de la misma cosa, evolucionando en la misma situación, no puede sino reproducir ciertas *actitudes* * y ciertos comportamientos de los intérpretes: la interacción se reflejará, pues, en una homogeneización y un préstamo perpetuo de técnicas de juego: de este modo, "dar la réplica" consistirá en responder en el minuto preciso que precede al silencio y al olvido de la palabra del interlocutor, de manera que pueda aprovechar el impulso del discurso precedente. Oponerse de una manera gestual a un personaje con el que estamos en conflicto, empuja a captar en sus gestos ciertas actitudes que reproduciremos para rebatirle mejor.

Juego y contra-juego constituyen un motor esencial en la dinámica y la dialéctica escénicas, y ello incluso en las formas "*no-dramáticas"* (épica, lírica) de la dramaturgia.

Juego dramático

Práctica colectiva que reúne a un grupo de "jugadores" (y no de actores) que improvisan colectivamente según un tema elegido de antemano y/o precisado por la situación. Por lo tanto, no hay separación entre el actor y el espectador, sino una tentativa de hacer participar a cada uno en la elaboración de la *actividad* (más que la acción) escénica, vigilando que las improvisaciones individuales se integren en el proyecto común en vías de elaboración. El propósito al cual se apunta, no es ni creación colectiva susceptible de ser ulteriormente representada ante público, ni un desbordamiento *catártico** de tipo *psicodramático*,* ni un desorden y una farsa como en el *happening**, ni tampoco una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático (en la medida en que es posible definir la función del *juego* * humano) apunta tanto a provocar una toma de conciencia en los participantes (de toda las edades) de los mecanismos fundamentales del teatro (personaje, convención, dialéctica de los diálogos y situaciones, dinámica de grupos), como a provocar cierta liberación corporal y emotiva en el juego y eventualmente en la vida privada de los individuos.,

-> *Improvisación, juego*, *gestos, expresión.*

BARKER, 1977 - RYNGAERT. 1977.

Juego escénico

Efecto producido por la gesticulación de los actores presentes en la escena, ocupados en una actuación silenciosa antes de tomar la palabra *(juego mudo*)*.

Juego de lenguaje

Por oposición a la *situación dramática **, donde la acción es producida por un conflicto entre personajes, podríamos denominar *juego de lenguaje* a una estructura dramática donde la fábula y el contenido dramático son reemplazados por una estrategia de discurso y por una progresión de enunciaciones (fuera de sus enunciados). Por ejemplo, en MARIVAUX, con excepción de la intriga amorosa, la obra se construye en una especie de historia de la conciencia enunciadora (por regla general se pasa de un "yo voy a decirle" a un "todo está dicho" al fin de la obra. Los personajes principales pasan el tiempo tendiéndole trampas lingüísticas, admitiendo un fracaso/victoria de la provocación verbal) (PAVIS, 1980b).

Toda una corriente teatral contemporánea (PIRANDELLO, BECKETT, R. WILSON, HAMDKE) construye la progresión de la "fábula" sobre asonancias, asociaciones de palabras o en referencia a la comunicación y a la enunciación. Desde el momento en que el lenguaje ya no es básicamente empleado según su sentido, sino según su textura y volumen, se transforma en un *juego de construcción,* manipulado como cosa y como signo.

—> *Situación de lenguaje*, *espacio textual, discurso.*

Juego mudo

Juego escénico del actor que para expresar sus sentimientos sólo utiliza el gesto, mientras que los otros actores pueden utilizar la palabra. Sinónimo: *juego escénico **.

Juego previo

Término de MEYERHOLD *(predygra)*. El actor representa una pantomima antes de abordar a su personaje y de reconstruir la situación dramática, "sugiriendo así a los espectadores la idea del personaje que encarna y preparándolos a entender de una manera determinada lo que seguirá".

Este procedimiento, experimentado en la puesta en escena de *Bubus el profesor,* realizada por MEYERHOLD en 1925, es característico de un juego corporal muy notorio y expresamente teatral. Es un medio que posee el "actor de tribuna" para "mostrar al espectador su *actitud** ante su texto y las situaciones que representa; desea obligar al espectador a responder de una forma particular a la acción que desarrolla ante él" (1969:206). El juego previo es precursor del efecto de extrañamiento brechtiano y tiene el mismo propósito que el comentario épico o el *sub-texto** que se hace teatralmente perceptible.

Meyerhold on theatre, 1969.

L

Lazzi

(Del italiano *lazzi,* burlas, juegos de escenas bufonescas.)

Término de la *Commedia dell'Arte* *. Elemento mímico o improvisado por el actor que sirve para caracterizar de una manera cómica al personaje (en su origen a Arlequín). Contorsiones, rictus, muecas, comportamientos burlescos y graciosos, juegos escénicos interminables son los ingredientes de base. Pronto llegan a ser muestras de audacia que el público espera del comediante. Los mejores o a menudo los más eficaces están fijados en el *boceto** o en los textos (juegos de palabras, alusiones políticas o sexuales). Con la evolución de la *Commedia,* en particular su influencia en el teatro francés de los siglos XVII y XVIII (MOLIERE, MARIVAUX), los lazzi tienden a ser integrados al texto y son una forma más refinada, pero siempre lúdica, de conducir el diálogo, una especie de puesta en escena de todos los componentes paraverbales de la actuación del actor.

En la interpretación contemporánea, a menudo muy teatralizada y paródica, juegan el papel de apoyo visual (puesta en escena de los clásicos italianos por STREHLER, formas que utilizan la expresión corporal y las técnicas populares, etc.).

—> *Boceto, improvisación.*

Lectura

Leer el espectáculo es, en un sentido metafórico, descifrar e interpretar los diferentes sistemas escénicos (incluido el texto hablado) que se ofrecen a la percepción del espectador. La crítica emplea hoy la expresión "leer el teatro" (UBERSFELD. 1977a) en el sentido de una investigación de todas las unidades del texto y de las imágenes escénicas con el propósito de "determinar los modos de lectura que permiten no sólo clarificar una práctica textual muy particular, sino también mostrar, si es posible, los vínculos que unen esta práctica textual con otra, que es la de la representación" (1977a:8).

I. "LEER" EL TEXTO

Leer un texto dramático no es seguir simplemente al pie de la letra un texto, como se leería un poema, una novela o un artículo periodístico. La lectura del texto teatral presupone todo un trabajo imaginario pero indispensable de puesta en situación de los enuneiadores. ¿Cuáles son los personajes? ¿En qué lugar y tiempo? ¿Con qué tono? Múltiples preguntas indispensables para la comprensión del discurso de los personajes. Además, es inevitable acompañar esta lectura de un análisis *dramatúrgico*:* éste indica la construcción dramática, la representación de la *fábula *,* la aparición y resolución de los *conflictos **. Toda lectura dramática necesariamente se realiza con las perspectivas de una espa-cialización de estos elementos dinámicos del drama, y trata de poner el acento en el esquema que gobierna la acción. Este tipo de acercamiento al texto y al espectáculo a través de su dramaturgia se vincula a lo que se ha denominado lectura horizontal (DEMARCY, 1973).

II. LECTURA HORIZONTAL Y LECTURA VERTICAL

A. La lectura horizontal:

Se sitúa en el interior de la ficción; sigue la huella de la acción y de la fábula, observa el encadenamiento de los espisodios y se preocupa de la lógica narrativa y del resultado final hacia el cual tiende la fábula. Utiliza de los materiales escénicos únicamente lo que es integrable al esquema narrativo y lo que mantiene el espectáculo bajo la ilusión de una progresión irresistible.

B. La lectura vertical:

Favorece las rupturas de flujo episódico para consagrarse a los signos escénicos y a los equivalentes paradigmáticos de los temas que ellos evocan por asociación. El •‘lector" no se interesa ya en la sucesión de eventos, sino en la forma en que están organizados *(épico*)*. Su preocupación constante es hacer "intervenir su juicio crítico" (BRECHT).

Ambas lecturas, lineal y paradigmática, son indispensables para un desciframiento correcto que reconstituya "plásticamente" ("verticalmente") lo que capta linealmente (en la *fábula*)*. No obstante, el modo de lectura es sugerido por la dramaturgia y la actitud de *recepción** que le corresponde: de este modo, la lectura horizontal será propicia para facilitar la identificación, la abdicación del juicio crítico; en cambio, la lectura vertical mantiene todos los "sentidos" alerta, favorece la actitud distanciada y mesurada (*distanciación**).

III. LECTURA DE LOS SIGNOS ESCÉNICOS

La lectura de lo escénico apela a fenómenos mucho más complejos y peor conocidos. Distinguimos las siguientes operaciones:

A. "Traducción" de los significantes en significados:

Los materiales escénicos sólo tienen sentido si logramos distinguir la significación que producen: por ejemplo, una iluminación difusa podría sugerir /crepúsculo/ o /misterio/, etc. *(signo*)*.

B. Integración del signo en una estructura significativa del conjunto:

El signo escénico más evasivo logra un sentido cuando es posible vincularlo a otros fenómenos: la iluminación/misterio será leída como tal sólo si la situación, los personajes o el horizonte de acción lo

requieren.

C. Vínculos recíprocos de sistemas escénicos:

Leer la escena obliga a reflexionar acerca de las interacciones entre sistemas: ¿concurren estos en un mismo significado? ¿Se fundan en una impresión de conjunto o son siempre autónomos? (*Gesamtkunstwerk*)*.

IV. LECTURA E INTERPRETACIÓN*

A. Lectura/escritura:

La crítica literaria contemporánea, y en particular la teoría del *texto*,* ha señalado la complementariedad de estas dos prácticas: leer un texto es establecer entre los elementos significativos vínculos que producen sentido; establecer dentro del texto una red de correlaciones, de oposiciones, de citas que constituyen un verdadero "texto dentro del texto". En el teatro, ciertos espectáculos especulan deliberadamente con la posibilidad de asociaciones escénicas por parte del espectador (R. PLANCHON, R. WILSON, etc.).

B. Dialéctica de la enunciación y del enunciado:

Al decidir la apariencia y descripción de los enunciadores del texto (personajes, decorados, elementos escénicos), el director (y en menor medida el espectador) determina su impacto-y su influencia en los enunciados. Inversamente, los enunciados (el texto) sugieren de una forma diversa la concreción de los enunciadores. El espectador se aplica a este trabajo dialéctico en función de lo que la escena sugiere y de sus propias expectativas estéticas e ideológicas.

C. Extrapolación del sentido escénico:

Todo signo, lo sea de un episodio de la fábula, de un elemento del vestuario o del decorado, debe ser completado, puesto que sólo aparece en la forma más escueta: sugiere el todo con la parte, lo contrario con el elemento presentado irónicamente, la connotación con la simple denotación.

D. Espectáculos abiertos:

La puesta en escena decide, por su claridad o su deliberada imprecisión, sobre la abundancia de interpretaciones posibles: el trabajo del dramaturgo y del espectador se limita a evaluar dentro de qué límites del "sentido común" puede evolucionar la escena.

—> *Comunicación teatral, código, interpretación, semiología, texto y escena.*

ISER, 1972 - CHARLES. 1977 - COLLET et al., 1977 - BIAGINI, 1979 - PAVIS, 1980b.

Lectura teatralizada

Género intermedio entre la lectura de un texto sin espacialización y la puesta en escena. Casi todo el tiempo el texto se lee, y en algunos momentos se representa. Con su fórmula de "teatro abierto" y de "puesta en espacio", en el Festival de Avignon, L. ATTOUN estimula a los actores y directores a

presentar una obra poco más o menos como un ensayo, con el propósito de darla a conocer al público y a las compañías teatrales que podrían interesarse por ella.

Legibilidad

Carácter más o menos legible de la representación. Una representación es legible cuando la puesta en escena capacita al espectador para reconocer ciertos signos, seguir los conductos narrativos, comprender la organización de diferentes sistemas y extraer el conjunto de significaciones integrales. Algunos directores de teatro velarán por poner de manifiesto la *fábula*,* su lógica y sus contradicciones (lecturas *historizadas** de influencia brechtiana). Otros realizadores se asegurarán de que las asociaciones de ideas e imágenes produzcan un sentido fácilmente identificable; otros, incluso intentarán una lectura de los mecanismos inconscientes de la actuación del actor, de una retórica de la escena o de un texto que "no creía poder decir tanto".

La noción de legibilidad depende en gran parte también de las *expectativas** del-espectador, de su aptitud para jugar con los signos presentados y para construir la significación *linealmente* (según la lógica del relato) y *plásticamente* (según la retórica de las imágenes).

—> Lectura del espectáculo, recepción, semiología.

Leitmotiv

(Palabra alemana; literalmente: "motivo guía".) Término introducido por Hans von WOLZUGEN a propósito de la música de WAGNER, quien habla de *Grundthema* (tema básico).

1.- En música, el *Leitmotiv* es un tema musical recurrente, una especie de estribillo melódico que periodiza la obra (cj.: el *Leitmotiv* del Grial en *Parsifal).* En la literatura, el *Leitmotiv* es un grupo de palabras, una imagen o una forma que reaparece periódicamente para anunciar un tema, señalar una repetición formal e incluso una obsesión. El procedimiento es musical puesto que lo esencial es sobre todo el efecto de repetición y de familiarización, y el sentido de la expresión repetida es secundario. Es por esto que el tema tiene un valor central sólo en un texto global, como señal emotiva y como elemento estructural: el encadenamiento de los *Leitmotiv* forma, en efecto, una especie de metáfora continua que se impone a toda la obra dándole su tonalidad. Basta una señal para caracterizar de inmediato a un personaje o una situación: los *Leitmotivs* funcionan como código de reconocimiento y como punto de orientación para el espectador. La obra marca de este modo su estructura temporal, su puntuación y su ritmo de desarrollo (véase también lo que BERLIOZ denomina la *idea fija* de una obra). El *Leitmotiv* es así una manera de vincular diversos elementos y de *distanciarlos* * al mismo tiempo.

2.- En el teatro, esta técnica se emplea frecuentemente. La comedia la utiliza como elemento cómico repetitivo (véase los célebres "¿y Tartufo?", de MOLIERE). En el teatro poético, el retomar un verso o una figura retórica es ya una técnica del *Leitmotiv.* Por lo general, toda reiteración de términos, toda asonancia, toda conversación que gira en torno a sí misma (CHEJOV) constituye un *Leitmotiv.*

El autor lo utiliza a veces dramatúrgicamente cuando el tema marca el paso ineluctable del tiempo (la

referencia al jardín de los cerezos en la obra del mismo nombre) o la lenta progresión hacia la catástrofe (las pistolas de *Hedda Gabler)*. El coro trágico asume igualmente esta función de aviso y destino.

El carácter necesariamente subterráneo de esta *subconversación* hace difícil una formalización de todas las redes temáticas. Pero al mismo tiempo impregna el texto y lo comunica al espectador por la vía infralingüística y sugerente de la música. Está admitido que el autor, el dramaturgista o el director fabriquen *Leitmotivs* casi imperceptibles, dirigidos a la percepción subconsciente (sonoridades, ritmos, expresiones paralelas, estribillos temáticos).

3.- Algunas puestas en escena se elaboran a partir de los *leitmotivs* escénicos: una misma gestualidad, repetición de secuencias enteras (R. WILSON), juego desdoblado o imágenes surrealistas como intermedios poéticos (PLANCHON en "*Follies bourgeoises")*. El *discurso** integral de la puesta en escena impregna a menudo la representación con un tema o comentario recurrente que sirve de *Leitmotiv.*

Lenguaje dramático, escénico, teatral

Véase *escritura*

Libreto

Véase *script*

Libro de dirección

Cuaderno que contiene en detalle todos los movimientos escénicos, las maneras de actuación, la distribución escénicas y cualquier otra indicación respecto a la puesta en escena. Una vez terminadas las representaciones, es generalmente el único documento que el investigador tiene a su disposición para hacerse una idea del espectáculo.

—> *Modelo*, *didascalías, guión, texto escénico.*
PAVIS, 1981a.

Loa

Obra (generalmente en un acto) representada con el espectáculo principal, cuya temática a menudo es muy diferente de la obra principal (farsa que precede a la tragedia). En el teatro español, la *loa* "...en un principio fue el prólogo en que el autor explicaba sus propósitos o el argumento de su obra y pedía benevolencia, como en la comedia latina; en tiempos de LOPE, se convirtió en una composición independiente y de repertorio que los cómicos acomodaban según sus conveniencias" (A. CASTRO

LEAL, 1943:63). La *loa* era común en el siglo XIX, y tiende a desaparecer en la actualidad. Aún la encontramos en la *Comedia Francesa* cuando la obra principal es demasiado corta para llenar una velada teatral. Se la denomina en este caso "lever de rideau", también traducible como "espectáculo telonero"

Lugar escénico

Término de empleo actual para denominar la *escena* * o la *zona de representación* *. Debido a las multiplicidad de -formas escenográficas y a la experimentación de nuevas *relaciones escena-sala**, el *lugar escénico* se transforma en un término cómodo por su neutralidad, para describir los *dispositivos** polimorfos de la *zona de representación**.

Lugar teatral

Término que en la actualidad suele reemplazar a *teatro.* Con la transformación de la arquitectura teatral —en particular el repliegue de la escena a la italiana o frontal— y la aparición de nuevos espacios: escuelas, fábricas, plazas, mercados, etc., el teatro se instala donde le parece mejor, buscando ante todo un contacto más íntimo con un grupo social, e intentando escapar de los círculos tradicionales de la actividad teatral. A veces, el lugar está envuelto de un misterio o una poesía que impregnan totalmente el espectáculo que se ofrece. Por ejemplo, el teatro deteriorado de los *"Bouffes du Nord",* conservado religiosamente en su estado original cuando fue "encontrado' se presta muy bien al estilo "en bruto" e "inmediato" de las puestas en escena de Peter BROOK. Los antiguos talleres de la Cartoucberie, compartidos por el *Théatre du Soleil* y el *Aquarium,* conservan de su pasado un cariz entre industrial y artesanal, y favorecen para cada puesta en escena la eclosión de una *escenografía** adaptada a su dramaturgia y a su atmósfera específicas.

—> *Marco, lugar escénico.*

JACQUOT y BABLET, 1963 - BABLET, 1965, 1972, 1975.

M

Madrigal

Obra teóricamente improvisada y representada sin preparación (ej.: *El madrigal de Ver salles,* de MOLIERE, *El madrigal de París,* de GIRAUDOUX). A menudo el dramaturgo expone allí las dificultades del oficio de autor y de actor.

Máquina teatral

Del empleo de maquinaria teatral por la dramaturgia y la escena a la escena-máquina, sólo hay un paso —dado por el teatro en sólo veinticinco años—. ARISTOTELES intentó limitar en su época la intervención de máquinas (particularmente como el *Deus ex machina*)* a episodios irrealizables por los hombres y a circunstancias excepcionales, con el fin de no privar al dramaturgo de su facultad de dar explicaciones verosímiles de todas las acciones. La máquina es siempre una materialización escénica, antaño aterradora y en la actualidad irrisoria, del principio de lo maravilloso (volar, desplazarse, desaparecer), un portento que deleita a los espectadores crédulos, pero indispone a los doctos y racionalistas.

La máquina es a la vez un tema metafísico —el hombre superado por la máquina, ya sea celestial, diabólica o robotizada— y un principio de la teatralidad. El gusto actual por la ópera, por'las obras de gran espectáculo, por las piezas teatrales del Renacimiento o del siglo XVIII que empleaban máquinas, por el tratado de las máquinas teatrales de N. SABBATTINI (1637), la *Andrómeda* (1650) de P. CORNEILLE, *Anfitrión* (1668) o *Psiquis* (1671) de MOLIERE, se explica por la fascinación ejercida por la maquinaria teatral; fascinación cultivada y descrita por directores "barrocos" como J. LAVELLI, L. RONCONI. V. GARCIA, o por H. RONSE, quien declara: "El Teatro Oblicuo nace ante todo de una fascinación por la antigua maquinaria teatral, de su instrumentalidad, de un gusto por los artificios desusados del teatro (cuyo secreto se ha perdido), por toda una teatralidad marchita, moribunda, que afecta tanto a la actuación (melodrama), como el decorado (por ejemplo, telones pintados) o la iluminación" *(Lettres frangaises*, 5 de enero de 1972).

La maquinaria escénica conlleva por fuerza la marca de la *materialidad* del teatro, de su carácter constructor o desconstructor y de la *artifiáalidad* de la ilusión y de los fantasmas que produce.

A veces nuestra época ya no distingue las acciones realistas de las intervenciones maquinales repentinas, puesto que se complace en concebir la escena en su *totalidad,* cuando no se trata del edificio (V. GARCIA. P. STEIN) o de la ciudad (el *happening**), *como* un baúl de trucos y una marioneta gigante donde los actores, los decorados, los efectos de sonido y los diálogos constituyen los mecanismos esenciales. Esta desnude/, de la funcionalidad tecnocrática se ha transformado en una ideología dominante y, a la vez, en un medio para denunciar los mecanismos sociales mediante el empleo de una máquina aún más barroca y "performante".

Marco

El marco de la representación teatral no es solamente el tipo de escena o el lugar escénico donde se da la obra; es también, en su más amplia acepción, el conjunto de experiencias y *expectativas* * del espectador, la puesta en situación de la ficción representada. El *marco* puede ser material ("encasiUamiento" del espectador) o abstracto (puesta en situación y *en* relieve de la acción).

1- Marco escénico: La vivencia teatral, actuación de los actores, "espacialización" del texto, disposición de la sala, etc., se presenta al público según un modo propio de cada puesta en escena. Desde el teatro a la italiana, donde se supone que nada escapa al marco "pictórico" de la escena concebida como *cuadro viviente* *, hasta la dispersión total del espacio escénico *(Théatre du Soleil)*. se han realizado todo tipo de tentativas para redefinir el marco de la acción teatral. Es sin duda capital saber cómo se le presenta la realidad escénica al espectador. Los *espacios de entrada** y salida de los actores materializan el límite entre la escena y el exterior. De aquí la importancia real y simbólica de la puerta en el teatro. Desde el espacio abierto raciniano de la antecámara, que asegura el paso entre el exterior y el espacio trágico, hasta la verdadera puerta masiva de los naturalistas, la puerta conecta el espacio escénico con el mundo exterior permitiendo o impidiendo el acceso a la escena (*teichoscopia**).

2.- Marco de la acción: El texto y la escena sitúan la acción más o menos concretamente explicándola o sugiriéndola *(medio*),* La escenografia tiene el poder de encerrar a los actores en un Jugar determinado o de dejarlos producir el espacio a través de las convenciones de su actuar y de sus desplazamientos.

3.- Encuadre: La *implicación* del espectador en lo que ve, y la distancia crítica ante la escena, son muy variables. Al variar la distancia respecto de la escena (*identificación** o *distancia**), al decir bajo qué ángulo debe ser percibido el espectáculo, la puesta en escena modifica sin cesar el encuadre. Al igual que en la técnica cinematográfica del *travelling**, la acción se pone a una distancia más o menos grande, los detalles se ocultan o se ponen en primer plano.

La escritura dramática señala a veces con un mismo motivo el comienzo y el fin de la obra, los límites formales, dando la impresión de un círculo que se cierra sobre sí mismo (CHEJOV, PIRANDELLO, todas las formas de *teatro en el teatro*).* En otros casos de *mise en abyme**, se puede distinguir una acción enmarcante que presenta dentro de sí misma una acción enmarcada (como el caso de los relatos "encadenados"). Toda representación consiste en enmarcar, durante cierto tiempo, una porción del mundo, y en declarar el cuadro significativo y artificial (ficcional). Todo lo que está dentro del marco adquiere valor de signo ejemplar ofrecido al desciframiento del espectador.

4.-Ficción y función del marco: La obra moderna se caracteriza a veces por la imprecisión de sus límites: ¿dónde comienza realmente la escultura moderna? ¿en el lugar de exposición? Incluso ciertos espectáculos (de inspiración "pirandeliana") anulan ciertas condiciones y quisieran abolir el filo de las tablas. El teatro se "rodea", pues, de "precauciones", de marcos siempre más estrechos que nos hacen penetrar paso a paso en el corazón de la ficción. Entre estos marcos materializados de una forma diversa, sería preciso contar: el barrio donde se implanta el espacio teatral, los alrededores inmediatos del teatro, el vestíbulo de entrada con su exposición de documentos, su ambiente, la sala arreglada según una escenografía propia de la obra, el programa que introduce al universo representado, los personajes "narradores" que anuncian el comienzo de la representación, aquellos que se presentan a sí mismo, etc. Todos estos marcos que inauguran la historia que será contada sirven de transición entre el mundo exterior y la obra referida, modalizan y filtran la materia ficcional como si ésta tuviera necesidad de presentarse como verosímil y de poner al público progresivamente en situación.

5 - Ruptura del marco: Al querer dar la ilusión de que no hay una brecha entre el arte y la vida, el arte contemporáneo suele verse forzado a inventar formas donde el marco sería suprimido: *Seis personajes en busca de un autor,* de PIRANDELLO; *Insultos al público,* de P. HANDKE; *El precio de la revuelta en el mercado negro,* de D. DIMITIADÍS; *Paradise Now,* del *Living Theatre; La denuncia,* de E. BUENAVENTURA, los *happenings*,* el teatro de calle, etcétera.

—> *Acontecimiento, relato, perspectiva, teatro en el teatro.* KERNODLE, 1945 - GOFFMAN, 19S9, 1974 - USPENSKI, 1972, 1975 - WELLERSHOFF, 1976.

Máscara

El teatro occidental contemporáneo recuperó el uso de la máscara. Este redescubrimiento (como en el teatro antiguo o en la *Commedia dell'Arte*)* va paralelo a la *reteatralización** del teatro y la promoción de la *expresión ** corporal.

I. FUNCIONES DE LA MASCARA

Además de las motivaciones antropológicas del empleo de la máscara (imitación de los elementos, creencia en una transubstanciación), la máscara se utiliza en el teatro en función de varias otras consi* deraciones:

A. Disfraz:

Observamos a los otros estando uno mismo a cubierto de las miradas. La fiesta enmascarada libera las identidades y las prohibiciones de clase o de sexo.

B. Neutralización de la mímica:

Escondiendo el rostro se renuncia voluntariamente a la expresión psicológica, que generalmente proporciona al espectador gran cantidad de informaciones y, a menudo, las más exactas. El actor se ve obligado a compensar esta pérdida de sentido y esta falta de identificación con un esfuerzo corporal considerable. El cuerpo traduce el fuero interno del personaje de una manera mucho más amplificada y

exagerando cada gesto. 1.a teatralidad y la puesta en espacio de los cuerpos se reforzarán considerablemente. La oposición entre una cabeza inanimada y un cuerpo en perpetuo movimiento es una de las consecuencias estéticas fundamentales de llevar máscara. La máscara, por otra parte, no tiene que representar necesariamente un rostro. Es así como la máscara neutra o la semi-máscara bastan para inmovilizar la mímica y concentrar la atención en el cuerpo del actor.

C. No-ilusión y distanciación:

La máscara desrealiza al personaje, introduciendo un cuerpo extraño en la relación de identificación del espectador con el actor. Se utiliza con frecuencia cuando la puesta en escena busca evitar una transferencia afectiva y distanciar al carácter (BRECHT y actualmente B. BESSON).

D. Estilización y amplificación:

La máscara deforma fácilmente la fisonomía humana dibujando una caricatura y reestructurando totalmente el rostro. Caricatura o estilización, diseño o acentuación, todo es posible con los materiales modernos de formas y movilidad sorprendentes.

II. PROLONGACIONES DE LA MASCARA

La máscara no tiene sentido sino en el conjunto de la puesta en escena. Actualmente no se limita al rostro, sino que mantiene relaciones estrechas con la mímica, con la apariencia global del actor y con la plástica escénica.

A. El maquillaje y el trabajo con los músculos faciales inmovilizados en una expresión fija, fabrican una máscara sin objeto exterior (GRO-TOWSKl. 1971). La cosificación del rostro actúa como una supermás-cara y artificializa al actor-marioncta (CRAIG, KANTOR en La *clase muerta).*

B. La máscara sobrepasa el puro rostro y forma una plástica animada; sus materiales son de una variedad infinita: plástico, madera, hierro (en *Leyendas del futuro,* puesta en escena por M. ULLUSOY), combinaciones en telas, etc. Es móvil, sostenida con la mano, como una piel exterior y amovible del actor. Se distingue difícilmente de la marioneta o de la escultura (tal como las máscaras/estatuas de *Bread and Puppet,* véase, KOURILSKY, 1971).

Masque

Género dramático inglés de los siglos XVI al XVIII, de origen francés e italiano. Los actores llevaban máscaras (de ahí el nombre) y representaban un espectáculo de danza, música y poesía, de alegoría y puesta en escena de gran espectáculo. El *masque* es comparable al ballet de corte y a los comienzos de la ópera. Cuando hay una acción, ésta se reduce a algunos elementos mitológicos y alegóricos y a un esbozo de debate. Dos tendencias dominan la máscara: la del texto poético y literario (véase, BEN JONSON: *La fiesta de la doceava noche* (1606), *La máscara de las reinas* [1610]), y la del espectáculo de gran maquinaria y efectos visuales (JONES y sus experimentos arquitectónicos y escénicos inspirados en la escena italiana).

El *anti-masque.* inventado por BEN JONSON, es la versión grotesca y puramente pantomímica del *masque.*

JACQUOT, 1972.

Matemática del drama

El denominador común de los enfoques matemáticos del drama consiste en una reflexión sobre las combinatorias de situaciones dramáticas a partir de las relaciones posibles —probables y realizadas efectivamente— entre los personajes.

El estudio de las situaciones arranca con POLTI (1895), y prosigue con PROPP (1965) y sobre todo SOURIAU (1950). El libro de este último ha inspirado numerosos trabajos narratológicos y cibernéticos (CUBE. 1965 - MARCUS, 1974, 1975 - DINN, 1977): el relato (serie de acciones y configuraciones actanciales) se concibe en este libro como movimiento desde un equilibrio relativo entre los protagonistas hasta un desequilibrio (conflicto, hybris, catástrofe) que termina por estabilizarse en un equilibrio aún más profundo.

La formalización no puede sino recaer sobre datos objetivamente observables: número de personajes y de escenas, entradas y salidas, extensión de las réplicas, recurrencia de temas o imágenes, configuración actancial. Esto valida, al mismo tiempo, la cientificidad del procedimiento, pero descuida necesariamente los cambios cualitativos de la acción y las irracionalidades en la conducción de la intriga. Pues si el razonamiento matemático es, por propia naturaleza, inatacable, la *segmentación* * de las secuencias de la acción, de los personajes y de los momentos pertinentes de cambios escénicos (entradas/salidas, decorados, cambios psicológicos y morales) es evidentemente más delicado y, necesariamente, sujeto a discusión. En este nivel es indispensable un análisis dramaturgia), escénico o semiótico que clarifique las unidades de base del universo dramático y evite que la formalizadón subsiguiente deje de lado las intuiciones fundamentales y el proyecto estético global. Entre poesía y matemática, la convivencia es necesaria pero dolorosa.

GINESTIER, 1961 - BRAINERD y NEUFELDT, 1974 - ALTER, 1975 - Poetics, 1977.

Materiales escénicos

1.- Las diferentes artes escénicas (pintura, arquitectura, proyecciones, música, texto, etc.)- A veces llamados *sistemas escénicos**.

La escena es siempre, aun si el lugar escénico no ha sido casi trabajado o es sólo un espacio vacío, el lugar de producciones concretas de materiales de todos los orígenes destinados a ilustrar, sugerir o servir de marco a la acción de la obra.

Cumplen la función de materiales los objetos y las formas vehiculadas por la escena, así como también el cuerpo de los actores, la luz y el texto dicho o declamado.

2.- *Materialidad de la escena:* El conjunto de materiales brutos de la representación constituye una

reserva de significantes que el espectador traduce en significados en el acto de *interpretación**. A veces, los significantes "se resisten" a la traducción o toman sentidos muy diferentes. La materialidad escénica se opone a la ficción, que se establece a partir de los datos de la fábula y de los caracteres. La materialidad se sitúa del lado del acontecimiento, del dominio directo del público sobre los mecanismos de la puesta en escena. Por eso esta noción desemboca en la de productividad y en la de *práctica significante* * del intérprete a partir de los sistemas escénicos.

La escena varía, en la estética teatral, de un lugar neutro, simbólico, "aséptico" y abstracto —sin otra función que la de permitir escuchar el texto (especialmente el clásico)—, a un espacio concreto y activo en el que se debe sentir la materialidad del lenguaje teatral y de la escena. Parece entonces, nos dice ARTAUD. "que sobre la escena, que es sobre todo un espacio a llenar y un lugar donde pasa algo, el lenguaje de las palabras debe dejar lugar al lenguaje de los signos cuyo aspecto objetivo es lo que nos impacta inmediatamente" (1964a: 162).

3.- *Teatro materialista:* Cuando la producción de los materiales y su integración al espectáculo es visible y se la reivindica como una parte esencial de la representación, se hablará de teatro materialista (BRECHT): la escena aparece como un lugar de intervención del hombre y, por consecuencia, como prolegómeno y modelo de la transformación del mundo. La materialidad de la representación va mucho más allá del objeto escénico; se extiende a la manipulación crítica de la fábula, del personaje del sentido de la obra...

—> *Signo, código, realidad representada, semiología, estética.*
ALTHUSSKR, 1965 - MACHEREY, 1966 - VOLTZ, 1974.

Máxima

Véase *sentencia*

Medio

El *medio* es el conjunto de las condiciones exteriores en las cuales viven el hombre o el animal. Este concepto es fundamental para las teorías naturalistas, que consideran que el hombre no puede ser separado de su medio.

En el teatro, el medio llega a ser, para los naturalistas y por general para toda estética de la ilusión fotográfica, el lugar de observación del hombre. En el binomio dialéctico *acción */carácter*,* el medio toma el lugar del carácter y suprime la acción y la *intriga* * en favor de un cuadro detallado de la situación humana, frecuentemente concebida como primaria e incambiable. Es siempre "el medio el que determina el movimiento de los personajes y no los movimientos de los personajes los que determinan el medio'' (ANTOINE. 1903).

Una *dramaturgia épica** de la descripción del medio humano procede a través de momentos estáticos *(cuadros*),* renuncia a toda tensión dramática entre las escenas, se concentra en la evocación de una lenta desintegración del hombre. La escena es una sustancia bien trabajada, impregnada de la atmósfera

frecuentemente mórbida de una familia, de una empresa, de una clase social o de una humanidad agotada. Es lo opuesto a un *practicable** que se maneja y se transforma en grado de acción; es una "anti-tramoya" que pone todo su peso, como un destino de la materia, en los participantes del drama.

—> *Dramaturgia*, *realidad representada, historia, naturalismo, realismo.*
ZOLA, 1968.

Melodrama

El melodrama (literalmente y según la etimología griega: drama cantado) es un género que surge en el siglo XVIII. Consiste en una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso. Se trata de "un tipo de drama en la cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada para la frase musical" (J.J. ROUSSEAU, *Fragmentos de observación sobre el Alceste de Gluck).*

Hacia fines del siglo XVIII, el melodrama se transforma en un género nuevo, en una obra popular que. al mostrar a buenos y malos en situaciones horribles o tiernas, apunta a conmover al público sin un gran esfuerzo textual, sino recurriendo a efectos escenográficos. Surge al final de la revolución (hacia 1797) y experimenta su fase más brillante hasta comienzos de 1820: *La posada de Adrets* señala a la vez su culminación y su subversión paródica con la actuación de F. LAMAITRE (inmortalizado por la película *Los hijos del Paraíso).* Se trata de un género nuevo y de un tipo de estructura dramática que tiene sus raíces en la tragedia familiar (EURIPIDES: *Alceste, Ifigenia en Tauris, Medea;* SHAKESPEARE, MARLOWE) y en el drama burgués (DIDEROT).

El drama burgués es la culminación, y, sin saberlo, la forma paródica de la tragedia clásica, la cual se caracteriza particularmente por su aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los *efectos teatrales**, reconocimientos y comentarios trágicos de los héroes. La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia causada por el traidor, triunfo de la virtud, castigo y recompensa. Esta forma se desarrolla en el momento en que la puesta en escena comienza a imponer sus efectos visuales y espectaculares, a sustituir el texto elegante por *golpes de efecto** impresionantes. El melodrama triunfa en teatros como el Ambigue-Comique, la Caite o la Porte Saint-Martin, con obras de PIXERECOURT, el "Corneille de los bulevares'* (*Coelina o el niño del misterio,* 1800).

Su aparición está vinculada a la influencia de la ideología burguesa que, en los primeros años del siglo XIX, consolida su nueva fuerza resultante de la revolución, y la sustituye a las aspiraciones igualitarias de un pueblo presentado como infantil, ahistórico, asexuado y estupefacto por la representación (véase A. UBERSFELD. 1976).

Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el limite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias,

o recompensas realizadas en nombre de la virtud o del civismo. El melodrama, a menudo situado en lugares totalmente irreales y fantásticos (naturaleza salvaje, castillo, isla, bajos fondos), vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Género traidor a la clase a la cual parecía dirigirse: el pueblo, el melodrama sella el orden burgués, recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una "catarsis social" que desalienta toda reflexión o contestación.

El melodrama sobrevive y prospera en la actualidad en el teatro ligero o de bulevar, en los folletines rosa impresos, filmados o televisados. En la actualidad tiene un gran éxito en la forma paródica de un teatro de burla y de efectos visuales, es decir, juega con su propia negación: J. SAVARY y el *Magic Circus* y muchos animadores populares se fascinan con ese "caldo concentrado" de cultura burguesa que es el melodrama, y también por la repulsión-fascinación que continúa ejerciendo en nuestros contemporáneos. Aquí, el melodrama (y su crítica *escénica) reafirma* su complicidad con la teatralidad y Jo espectacular.

SIGNAUX y TOUCHARD, 1969 - BROOKS, 1974 - Revue des Sciences Humaines, 1976.

Melodramático

1.- Adjetivo de *melodrama* (obra melodramática).

2.- Que produce un efecto de exageración y exceso de sentimientos en el texto, la actuación o la puesta en escena. El texto melodramático abunda en construcciones retóricamente complejas, en términos raros y afectados, locuciones que manifiestan la emotividad y la inorganicidad estructural de la frase. El actor tiende a prolongar y acentuar el gesto, a dejar adivinar más que a expresar. La puesta en escena inmoviliza los momentos patéticos en *cuadros vivientes**,* favorece la identificación provocando la emoción; contribuye, en la escena ilusionista, a la fascinación del espectador gracias a una acción rica en *resurgimientos**.

Melopeya

Véase *recitativo*

Mensaje teatral

I. EL MENSAJE COMO TESIS

En el sentido tradicional del término, usado cada vez menos en la actualidad, el mensaje de la obra o de su representación sería aquello que los creadores supuestamente quieren decir, el resumen de sus tesis filosóficas o morales. Esta concepción de la literatura es un poco sospechosa, pues implica que los

creadores poseen primero, antes de su trabajo dramatúrgico y escénico, un conocimiento a transmitir, y que el teatro no es más que un medio subalterno y ocasional para dicha transmisión. Ahora bien, aunque el escritor o el director hayan tenido en cuenta, al comienzo de su trabajo, cierto proyecto artístico, su obra no cobra forma y sentido más que en el trabajo concreto de la *escritura +,* de la *dramaturgia* * y de la *puesta en escena* *, y no en una intencionalidad abstracta aplicada accesoriamente a la escena. Además, fuera del caso de la obra didáctica —y aun así— no hay, cuando el producto escénico es elaborado, *un único* mensaje, sino un conjunto de problemas y sistemas significantes que el espectador debe interpretar por sí mismo y combinar con mayor o menor libertad y fantasía.

Expresiones como *teatro de mensaje o teatro de tesis* resultan, pues, peyorativas: al público no le gusta que se le presente un sistema de ideas mal "cubiertas" de dramaturgia y presentadas dramáticamente sólo "por la forma". Para él es mucho más estimulante llegar a un "mensaje" después de su propia reflexión sobre los medios teatrales utilizados para la producción de sentido. El teatro de indagación lo ha entendido muy bien, y tiene cuidado en no panfletear sus tesis y mantener la confianza en la inteligencia transformadora del público.

II. EL MENSAJE EN LA TEORÍA DE LA INFORMACIÓN

El mensaje se opone entonces a *código**. El mensaje es descifrado con la ayuda de un código, el cual sirve a su vez para fabricar nuevos mensajes. Adaptado al teatro, el esquema de la *comunicación* * busca constituir los códigos (narrativos, gestuales, musicales, ideológicos, etc.) para descomponer las informaciones vehiculadas por la representación *(función*)*. BARTHES es el primero en sugerir el empleo de este esquema de una *semiología** de la comunicación: "¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. En reposo, esta máquina se oculta detrás de una cortina. Pero desde que se la descubre, se pone a enviar, en nuestra dirección, un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen de particular que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, se reciben *al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, del vestuario, de la iluminación, de la ubicación de los actores, de sus gestos, su mímica, sus palabras), pero algunas de estas informaciones se *mantienen* (es el caso del decorado), mientras que otras *cambian* (la palabra, los gestos); se trata entonces de una verdadera polifonía informacional, y eso es la teatralidad: un espesor de signos (...)" (BARTHES, 1964:258). Desgraciadamente, después resultó difícil encontrar las *unidades** de los diferentes códigos y sobre todo ir más allá de la simple descripción de los canales de emisión y de los signos emitidos.

III. LECTURA ESTRUCTURANTE DEL MENSAJE

Actualmente, en el marco de una semiología de la significación, parece querer imponerse una hipótesis mucho más flexible. *Código y mensaje* ya no son sistemas sustitutivos cerrados, forman el objeto de un circuito interpretativo, apelando a la libre *interpretación** del espectador, a su facultad de "practicar" el espectáculo construyendo ia significación a partir de signos o correlaciones de signos que él escoge en función de su rentabilidad para la descripción y de su productividad para aclarar los sentidos escénicos.

—> Código, dicho y no-dicho, semiología, silencio, práctica significante, recepción.

MOLES, 1973 - ECO, 1975.

Mensajero

Véase *relato*

Metáfora, metonimia

Véase *retórica*

Metalenguaje

Véase *descripción*

Metateatro

Género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales (término acuñado por L. ABEL, 1963).

I. TEATRO EN EL TEATRO

No es necesario —como para el teatro en el teatro— que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatraliza-da. Será el caso de las obras dónde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal (CALDERON, SHAKESPEARE; contemporáneamente: PIRANDELLO. BECKETT, M. A. BLONDA y GENET entran en esta categoría). Así definido, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma.

Esta tesis desarrollada por A. ABEL (1963), no hace sino prolongar la antigua teoría del teatro en el teatro: permanece muy vinculada a un estudio temático de ia vida como escena y no se apoya lo suficiente en una descripción estructural de las formas dramáticas y del discurso teatral.

II. IMAGEN DE LA RECEPCIÓN * DE LA OBRA

El estudio que J. CALDERWOOD (1971) consagró a SHAKESPEARE descansa sobre la hipótesis de que "las obras de SHAKESPEARE no se apoyan solamente en los distintos problemas morales, sociales, políticos y otros temas de los cuales los críticos se han ocupado por largo tiempo y con razón, sino también en las obras de SHAKESPEARE" (1971:5). De manera más general, podemos analizar toda obra según la actitud del autor hacia el lenguaje y hacia su propia producción: esta actitud no deja de transformarse en la obra, y a veces el autor es tan consciente de esta problemática que la *tematiza** hasta

hacerla uno de los temas principales de su texto, y estructura su obra en función de esta tensión metacrítica y metatreatral (SHAKESPEARE. MARIVAUX. PIRANDELLO. M. A. BLONDA).

III. CONCIENCIA DE LA ENUNCIACIÓN

Esta teoría de una metaobra que funciona en todo texto dramático como su comentario, su imagen inversa y su enunciación, no es sino una hipótesis en vías de constitución y basada principalmente en las formas de teatro en el teatro. Debería, por lo tanto, concretarse en las investigaciones sobre los *performativos* y sobre el *discurso* *.

Si el teatro es realmente una metacomunicación (OSOLSOBE, 1981) (comunicación al público de una comunicación entre actores), se deben encontrar concepciones comunes en las dos comunicaciones, externa e interna: el personaje está formado necesariamente de la misma materia comunicativa que el dramaturgo tiene en vista (aunque sea imprecisa). La fórmula de todo acto de palabra del texto dramático es, en efecto: "yo 1/digo que yo 2/digo..." El primer *yo* es teóricamente un *él* objetivo, el del autor, pero sin embargo, es él quien *narra* a su manera aquello que parecía sólo mostrado miméticamente. El segundo *yo,* el del personaje, se considera como el sujeto de los verbos de acción y no puede reflexionar sobre su situación de locutor; con todo, el personaje puede descubrirse como productor de la palabra, enuncia-dor sin otro enunciado que el de ser un ser parlante (MARIVAUX, BECKETT, PIGNET). Entre estos dos *yo* de contornos cambiantes, se establece todo un juego de identificación e intercambio.

IV. OPERACIÓN "META"

Metateatro designa, por otra parte, no un tipo o un sentido de obra, sino una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La "operación meta" del teatro consiste en tomar la escena y todo lo que la constituye —el actor, el decorado, el texto— como objetos metacríticos, es decir ataviados con un signo demostrativo y denegativo ("no es un objeto sino una significación del objeto"). Así como la lengua poética o el objeto distanciado se designa como *procedimiento* * artístico, el teatro se designa como mundo *ya contaminado* por la ilusión *(semiotización* *).

V. PUESTA EN ESCENA DEL TRABAJO TEATRAL* DE LA PUESTA EN ESCENA

Una tendencia característica de la *práctica** escénica contemporánea es la de no separar el trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto final: así, la puesta en escena presentada al público debe dar cuenta no solamente del texto a poner en escena, sino de la actitud y *modalidad** de los creadores frente al texto y a la representación. De manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre éste integrándolo (más o menos orgánicamente) a la representación. Ya no es solamente como en la distanciación brechtiana, el actor el que *enuncia* su relación con su papel, sino el conjunto del equipo teatral que se pone en escena "en segundo grado". De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autorrefleXIVa y lúdica: mezcla vivamente el enunciado (el texto a decir, el espectáculo a realizar), con la enunciación (la reflexión sobre el decir). Esta práctica testimonia una actitud metacrítica del teatro y enriquece la práctica contemporánea (ejercicios de actores en los espectáculos de VITEZ, del *Living Theatre,* de la *Schaubuhne,* etc.).

—> *Comunicación, ostensión.*

A. RIGHTER, 1972 - DORT, 1977b, 1979 - PFISTER, 1978 -DODD, 1979.

Milagro

Obra medieval que relataba la vida de la Virgen, de santos, de héroes de caballería, para ilustrar los principios cristianos (ej.: Milagros de *Nuestra Señora).*

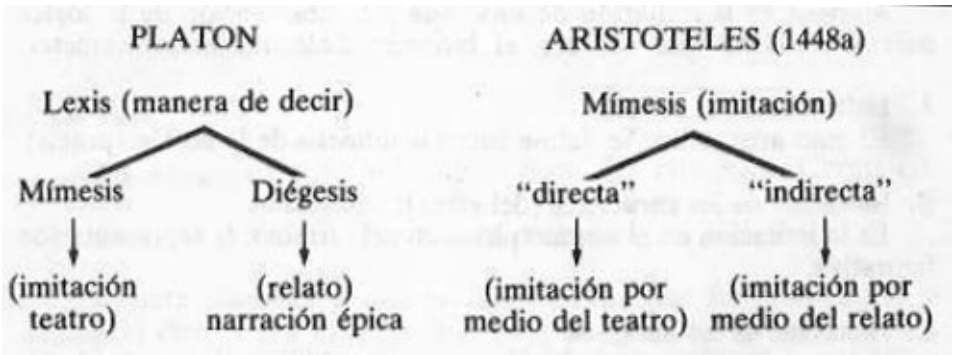
—> *Misterios, moralidad.*

Mimesis

(Del griego *mimeistkai,* imitar.)

La mimesis es la imitación o la representación de una cosa. En un comienzo la *mimesis* era la imitación de una persona por medios físicos y lingüísticos, pero esta "persona" podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios. En la *Poética* de ARISTOTELES, la producción artística (Poiesis) se define como *imitación** (mimesis) de la acción (praxis).

I. LUGAR DE LA MIMESIS



A. PLATON:

En la *República,* libros 3 y 10, la mimesis es la copia de una copia (de la idea, que es inaccesible al artista). La imitación (esencialmente por medios dramáticos) es desterrada de la educación, pues podría conducir a los hombres a imitar cosas indignas del arte, y porque se ocupa solamente de las apariencias exteriores de las cosas. La imitación llega a ser, sobre todo en los neoplatónicos (PLOTINO, CICERON), la imagen de un mundo exterior opuesto al de las ideas. De ahí, quizá, la condenación del teatro durante siglos, y más particularmente del espectáculo, en nombre de su carácter exterior, físico, contrario a la idea divina.

B. ARISTOTELES (1447a):

En la *Poética* (1447a), la mimesis es el modo fundamental del arte; ella adopta solamente diversas formas (poema, tragedia, relato épico). La imitación no se aplica a un mundo ideal, sino a la acción

humana (y no a los caracteres): lo importante para el poeta es entonces reconstituir la *fábula*,* es decir, la estructura de los eventos: "La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completo, de cierta extensión, en un lenguaje aderezado con una gracia particular según las distintas partes, imitación efectuada por personajes en acción y no por medio de un relato, y que, suscitando compasión y temor, opera la purgación propia de tales emociones" (1449b) (...). "La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula al conjunto de hechos cumplidos" (1450a). Esta oposición vale todavía hoy: así, el binomio *showing/telling* (mostrar/decir) de la crítica anglosajona (BOOTH. 1961).

II. OBJETO DE LA MÍMESIS

La mimesis concierne a la representación de personas y sobre todo de sus acciones: la mimesis de la acción es el mito, y por mito entiendo la organización de las acciones" (1450a).

Mimesis es la imitación de una cosa y la observación de la lógica narrativa. Tiene que ver con el binomio dialéctico acción/carácter:

A. Imitación de la acción:

El *mito* aristotélico se define como la mimesis de la acción (praxis).

B. Imitación de los caracteres (del *ethos)*:

Es la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa.

C. Imitación de los antiguos:

A estos dos tipos de imitación conviene añadir la imitación de los modelos antiguos (SCALIGER, 1561 - BOILEAU, 1674). A veces incluso —y es particularmente el caso del clasicismo— el poeta es conminado a "imitar la naturaleza", lo cual puede significar cualquier cosa: desde un estilo simple y claro hasta un *naturalismo** de detalle.

—> *Realidad representada, realidad teatral, ficción, realismo.*

ELSE, 1957 - FRANCASTEL, 1965 - SORBOM, 1966 - AUERBACH, 1969 - GENETTE, 1969.

Mímica

(Del griego *mimikos,* que concierne al mimo.)

Conjunto de las expresiones fisonómicas que tienen una función paraverbal (para subrayar o distanciar el enunciado) o autónoma (para reaccionar o comunicar un sentido). Antiguamente, la mímica abarcaba los gestos y los movimientos faciales. CAHUSAC definía el gesto, por ejemplo, como "movimiento exterior del cuerpo y del rostro, una de las primeras expresiones del sentimiento dadas al hombre por la naturaleza" (*Encyclopédie,* artículo *gesto)*. En nuestros días, la mímica se reduce generalmente a la expresión facial.

En el teatro, la mímica es esencial en la representación naturalista y psicológica. Todo movimiento interior del personaje está codificado dentro de un conjunto de componentes faciales, asociados, en el espíritu del espectador, a ciertas emociones (*cinésica* *). Otras formas, menos realistas, como la

Commedia dell'Arte *, o la farsa, eliminaron la precisión mímica en favor de una gestualidad expresiva del resto del cuerpo, recurriendo incluso a la máscara para neutralizar la expresión facial, considerada demasiado precisa y pesada.

ENGEL, 1788 - AUBERT, 1901.

Mimo

(Del griego *mimos,* imitación.) Arte del movimiento corporal.

I. MIMO Y RAPSODIA

El relato dispone de dos medios de expresión fundamentales: la imitación directa por el *mimo* y la descripción verbal por el *rapsoda.* El mimo cuenta una historia por medio de gestos, donde la palabra o está totalmente ausente, o sirve sólo para la presentación y los encadenamientos de números. El mimo se remonta a la antigüedad griega (SOPHRON DE SIRACUSA, en el siglo v. a. de C., compuso las primeras obras mimadas). En la tradición grecolalina, el mimo llegó a ser una forma popular. En la Edad Media, el mimo se mantuvo gracias a los grupos ambulantes. Tuvo un resurgimiento en el siglo XV en Italia, bajo la forma de la *Commedia dell'Arte** y florece hoy día en el arte de DECROUX (1963) y MARCEAU (1974).

II. MIMO Y PANTOMIMA

El uso actual distingue entre los dos términos valorizándolos de manera diferente: el *mimo* se aprecia como un creador original e inspirado, en tanto que la *pantomima* es una imitación de una historia verbal que cuenta con "gestos explicativos". El mimo tendería hacia la danza, hacia la expresión corporal liberada de todo contenido figurado; la pantomima intentaría valorar, por medio de imitaciones, tipos o situaciones sociales: "El teatro parece estar comprendido entre dos silencios, como la vida misma, entre un mimo del comienzo hecho de gritos, inspiraciones e identificación, y un mimo del final que sería la última pirueta en la virtuosidad y la pantomima" (LECOQ, 1967). La oposición entre *mimo* y *pantomima* se basa en una cuestión de estilización y de abstracción. El mimo tiende a la poesía, amplía sus medios de expresión, propone connotaciones gestuales que cada espectador interpreta libremente. La pantomima presenta una serie de gestos, frecuentemente destinados a divertir, que reemplazan a una serie de frases. La pantomima denota fielmente el sentido de la historia mostrada.

III. FORMAS DEL MIMO

Varían prácticamente con cada intérprete, y no se puede hablar de géneros del mimo, sino a lo más de tendencias:

A. Mimodrama:
Construye toda una historia a partir de un encadenamiento de episodios gestuales, recupera las

estructuras narrativas de la comedia o la tragedia (ej.: Mimo MARCEAU).

B. Mimo danza:

El gesto es estilizado, abstracto y depurado a la manera de un ballet. Se acompaña de música y se confunde con la danza (ej.: Mimo de TOMASZEWSKI).

C. Mimo puro:

El gesto no imita una situación, ni busca el efecto de reconocimiento; es abstracto y depurado (PAVIS, 1980c).

IV. RELACIÓN DEL MIMO CON EL GESTO Y EL VERBO

El mimo es ideal para producir un dinamismo constante del movimiento, un "arte en movimiento en el cual la actitud no es más que puntuación" (DECROUX, 1963:124). El gesto restituye el ritmo de una especie de frase, realzando los momentos claves del gesto, deteniéndose inmediatamente antes del comienzo o del fin de una acción, atrayendo la atención sobre el desarrollo de la acción gestual y no sobre sus resultados (técnica *épica*):* "en el mimo, el espectador no capta el gesto que se le prepara. Así, cuando voy a recoger una cartera, levanto primero la mano, me miran la mano, y sólo entonces voy hacia la cartera. Hay un tiempo de preparación, luego otro de acción" (MARCEAU, 1974:47). El mimo estructura el tiempo a su manera, él decide las pausas y la "puntuación" marcada por las actitudes de los actores. De esta manera, se deshace del ritmo de la frase verbal y evita el efecto de la redundancia. Si hay redundancia, ésta no debe producirse más que en el nivel de un código de significaciones gestuales que el mimo propone como nuevas y sobre las cuales vuelve en el curso del mimodrama: éstas sirven entonces de significaciones comunes al mimo y al espectador, a partir de las cuales el mimo puede seguir proponiendo nuevas significaciones gestuales.

La cuestión de la *modalidad** del mimo, es decir, de su facultad de *modalizar** su gesto por medio de un "contra-gesto" que la modifica, lo contradice o le precisa el modo de realidad, es particularmente delicada. En el caso del mimo puro, donde sólo pasa algo a través del gesto, parece difícil sobreañadir al gesto figurado un gesto que lo modalice y le precise el modo de lectura donde, en todo caso, la ambigüedad y la duda corren el riesgo de no ser percibidas por el público. Para BRECHT, en cambio, el gesto tiene la facultad de contradecir al texto, de distanciar los enunciados criticándolos con un "alzamiento de hombros o un movimiento de retroceso". Otra vez se precisan *dos* sistemas —en este caso textual y gestual— que se contrapongan.

DORCY, 1958 - DECROUX, 1963 - LECOQ, 1967 - MOUNIN, 1970: 169-180 - MARCEAU, 1974 - KIPSIS, 1974 - DE MARINIS, 1980.

Mimodrama

Obra representada bajo forma de *pantomima* (gestos, mímica, danza y música) con exclusión de la palabra.

Mise en abîme (abyme)

En francés *abime* es el corazón punto central del blasón en la heráldica. Por analogía, la *mise en abime* (o *abyme,* término introducido por GIDE) es un procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. El reflejo de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplica-dora o aproximada.

El *teatro en el teatro** es la forma dramática más corriente de la *mise en abime.* La obra interna retoma el tema de la representación teatral; el vínculo entre las dos estructuras es analógico o paródico. La puesta en escena contemporánea recurre a la *mise en abime* para relativizar o *encuadrar* el espectáculo; un juego de marionetas que miman la acción de la obra y representan el teatro del mundo (por ejemplo, en el *Fausto* de GOETHE, la *Ilusión cómica* de CORNEILLE o *La vida es sueño* de CALDERON); espectáculo encuadrado por el mismo motivo que anuncia y concluye la fábula; actuación del actor que representa al actor interpretando su papel, etc.; repetición de palabras o escenas que resumen la acción principal; escenario instalado sobre el escenario del teatro que remite a la ilusión y a su fabricación (véase *Hamlet, La gaviota* de CHEJOV. *Reveló 1923* de J. GLODENBERG).

Ciertos textos contemporáneos tratan de realizar una *mise en abime* con su propia práctica de escritura y llevar su problemática de creación y de enunciación al centro de sus preocupaciones y sus enunciados (HANDKE. PIGNET).

KOWZAN, 1976 - DALLENBACH, 1977.

Misterio

(Del latín *ministerium,* oficio, acto. Según otra etimología, del latín *mysterium,* misterio, verdad secreta.)

Drama medieval religioso que pone en escena episodios de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de santos, representado con motivo de fiestas religiosas durante varios años, organizado por las diferentes hermandades en las calles de la ciudad. Los actores eran aficionados escogidos a menudo por su respetabilidad social, y el público, a partir del siglo XVI, paga entrada. La representación tiene lugar generalmente en una plaza pública, integrando el espacio escénico en la ciudad y representándose sucesivamente en varias escenas circulares o incluso frontales. La "Hermandad de la Pasión y Resurrección de

Nuestro Salvador y Redentor Jesucristo" tendrá en Francia, desde comienzos del siglo XIV, el privilegio perpetuo para representar misterios, hasta que la Iglesia prohíbe que la religión sea presentada en espectáculo (1548).

—> *Auto sacramental, milagro.*

KONIGSON, 1969, 1975 - REY-FLAUD, 1973.

Mito

Término de la *Poética* de ARISTOTELES. El *mito* (traducido casi siempre por *fábula** en español, *fable* en francés, *plot* en inglés, *Handlung* o *fabel* en alemán) es la reunión de acciones (1450a), la selección y ordenación de los *acontecimientos** narrados.

En su origen, *mito* designa la fuente literaria o artística, la historia mítica (fábula, sentido 1) en la cual se inspiran los poetas para construir sus tragedias. Los mitos son constantemente variados y combinados; forman *motivos* y temas** que los dramaturgos griegos reutilizan en sus tragedias. Luego, a partir del empleo de ARISTOTELES, *mito* designa más y más a menudo la estructura organizada de la acción (la *fábula*,* sentido 2 y 3). El mito se caracteriza por: 1/el orden temporal de eventos: principio, medio y fin (1450b); 2'la organización perceptible de un todo (1450b); 3/la *unidad** de acción. De este modo, de la simple imitación de una tuente anterior, el *mito* se eleva a rango de *unidad** de acción, a organización narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada *(aristotélica*)*.

VERNANT, 1965 - VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1970 - SZONDI, 1972a - RIGHTER, 1975.

Modalidad

La modalidad (o modalización) es, en lingüística, lo que caracteriza la actitud del locutor frente a sus enunciados (es decir, al *dictum)* Traduce, en particular, su adhesión o distancia frente a su discurso. Así pueden ser expresadas la afirmación, la interrogación, la negación, la duda, los modos del poder, del deber, de la probabilidad, etcétera.

Esta noción discursiva de modalidad es esencial en la puesta en escena teatral: en efecto, su función fundamental es *decir* el texto según un modo específico, traduciendo su interpretación de la obra, sus opciones dramatúrgicas, la tonalidad de la atmósfera global del espectáculo y la actitud de actor ante su papel. La modalidad (o aun el *discurso*)* de la puesta en escena no es localizable —como en la lengua— en expresiones o técnicas definidas sobreimpuestas al texto puesto en escena (al *dictum*), sino que se integra a la interpretación misma y aclara el texto desde el interior. No hay ninguna necesidad, pues, de un comentario exterior (indirecto) para expresarla; ella se basa en el discurso directo de la *puesta en escena* * y constituye su sentido mismo.

—> *Dicción*, *discurso, distanciación.*
HUGES y CRESSWELL, 1968 - BENVENISTE, 1974.

Modelización

Operación que consiste en organizar y reducir a un esquema más o menos coherente la realidad ideológica y estética de la obra puesta en escena y del espectador que asiste a la representación. En el primer caso, se trata para el dramaturgista y el director de proponer una representación que permite al público "leer" el universo teatral simbolizado y reconocer algunos principios de organización. En el

segundo el espectador debe ser capaz de modelizar su propio universo ideológico, de tomar conciencia del sistema ideológico en que él evoluciona.

Sólo cuando estos dos procesos de abstracción (del mundo ficticio de la obra y del mundo real del espectador) han sido realizados, serán posibles un intercambio y una comprensión productivos. En efecto, los códigos ideológicos del objeto estético y del sujeto perceptor se "armonizan" entonces lo suficiente como para permitir un desciframiento estético-ideológico correcto. La *identificación** psicológica, y sobre todo ideológica, no intervienen verdaderamente sino cuando el espectador está en condiciones (gracias a la puesta en escena y al trabajo dramatúrgico) de comprender los mecanismos ideológicos del mundo representado, comparándolos y sustituyéndolos a los de su propia práctica ideológica (ALTHUSSER. 1965). Este trabajo de modelización vale sobre todo para las obras de BRECHT o las puestas en escena de inspiración brechtiana (WEKWERTH. 1974). Sin embargo, es indispensable, en grado diverso, para toda *comunicación teatral**.

—> *Recepción, semiotización, realidad representada, signo, muestra (representación...)*.
BADIOU, 1969 - LOTMAN, 1973.

Monólogo

(Del griego *monologos,* discurso de una sola persona.)

Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta *(soliloquio*)*.

El monólogo se distingue del *diálogo** por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico. El *contexto** permanece el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) están limitados a un mínimo, que asegure la unidad del sujeto de la *enunciación **.

I. INVEROSIMILITUD DEL MONÓLOGO

Por el hecho de ser percibido como antidramático, el monólogo está frecuentemente limitado O reducido a algunos usos indispensables. Se le reprocha la inverosimilitud, además de su carácter estático y aburrido: pues al hombre solo no se le concibe hablando en voz alta. Toda representación de un personaje que confía sus sentimientos a sí mismo será fácilmente ridícula, vergonzosa, y siempre irrealista e inverosímil. Así, el teatro realista o naturalista no admite el monólogo sino cuando es motivado por una situación excepcional (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica). En los otros casos, el monólogo revela la artificialidad de la representación teatral y el rol de las convenciones para el buen funcionamiento del teatro. Ciertas épocas no preocupadas por la reproducción naturalista del mundo, se acomodaban muy bien al monólogo (SHAKESPEARE, CALDERON, el *Sturm und Drang,* el drama romántico).

II. RASGOS DIALÓGICOS DEL MONÓLOGO

Así como un diálogo totalmente liberado de las exigencias suprasegmentales del autor es engañoso, el

monólogo tiende a revelar ciertos rasgos dialógicos. Es particularmente el caso cuando el héroe evalúa su situación, dirigiéndose a un interlocutor imaginario *(Hamlet, Macbeth, La vida es sueño)* o exterioriza una lucha de conciencia. Según BENVENISTE, el "monólogo" es un diálogo interiorizado, formulado "en lenguaje interior" entre un yo locutor y un yo receptor: "El yo locutor es a menudo el único que habla; sin embargo, el yo receptor permanece presente: su presencia es necesaria y suficiente para dar significancia a la enunciación del yo locutor. A veces también el yo receptor interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto" (1974:85-86).

III. TIPOLOGÍA DE LOS MONÓLOGOS

A. Según la función dramatúrgica del monólogo:

1.- *Monólogo técnico (relato*):* presentación por un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser presentados directamente.

2.- *Monólogo lírico:* un momento de reflexión o de emoción de un personaje que se deja llevar por confidencias.

3.- *Monólogo de reflexión o de decisión:* el personaje, enfrentado a una elección delicada, se presenta a sí mismo los argumentos y contra-argumentos de una conducta *(dilema*)*.

B. Según la forma literaria:

1.- *Aparte*:* algunas palabras suficientes para indicar el estado anímico del personaje.

2.- *Estancia*:* Forma muy elaborada próxima a una balada o a una canción.

3.- *Dialéctica de razonamiento:* El argumento lógico es presentado de manera sistemática y en una serie de oposiciones semánticas y rítmicas. CORNEILLE (PAVIS, 1980a).

4.- *Monólogo interior o "stream of consciousness":* el recitante lanza en desorden, sin preocuparse de la lógica o de la censura, los fragmentos de frases que le pasan por la mente. El desorden emotivo o cognitivo de la conciencia es el efecto principal buscado (BUCHNER, BECKETT, J. DIAZ).

5.- *Palabra del autor*, hit* (*o "tube*") *musical:* el autor se dirige directamente al público, sin pasar por la ficción de la fábula o del universo musical, para seducirlo o provocarlo.

IV. ESTRUCTURA PROFUNDA DEL MONÓLOGO

Todo discurso tiende a establecer una relación de comunicación entre el locutor y el destinatario del mensaje: es el diálogo que mejor se presta a este intercambio. El monólogo, que por su estructura no espera ninguna respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el *él* del mundo del cual habla. El monólogo como "proyección de la forma exclamativa" (TODOROV, 1967:277), comunica directamente con la totalidad de la sociedad: en el teatro, la escena entera aparece como compañera discursiva del monologador. Dado que se ignora como discurso, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y voyeur-oyente. Esta comunicación directa constituye la fuerza —y al mismo tiempo la inverosimilitud y debilidad— del monólogo: el actor está repentinamente presente *(presencia*)* y con él, el conjunto de relaciones sociales aparecen como iconizadas y manifestadas en su discurso autorrefleXIVo. En ese momento, esta forma discursiva ya no es la marca de solipsis de un personaje sino la comunicación directamente dirigida al espectador para que tome conciencia de la representación teatral y de su propia situación frente al teatro y a la sociedad.

Montaje

Término que proviene del cine, pero utilizado desde los años treinta (PISCATOR, BRECHT) para una forma dramatúrgica en la que las secuencias de la acción se montan en una sucesión de momentos autónomos.[5]

I. MONTAJE CINEMATOGRÁFICO

Fue "descubierto" por los realizadores de cine (GRIFFITH, EISENSTEIN, PUDOVKIN) para segmentar los planos-secuencias ya filmados en secciones de película que darían, una vez puestas juntas, la fisonomía definitiva del film. El ritmo y la estructura narrativa de la película depende estrictamente del trabajo de edición en la mesa de montaje (MARIE, 1977).

II. MONTAJE TEATRAL

A priori, tal operación parecería difícil de realizar en el escenario: éste difícilmente puede transformarse del todo en el término de una fracción de segundo. De hecho, el montador interviene mucho antes de la presentación del producto terminado. Por otra parte, el montaje del teatro no se somete servilmente al modelo del cine. Es más bien una técnica épica de narración que encuentra sus precursores en DOS PASSOS, DÓBLIN y JOYCE. Por esta razón el nombre y la práctica de BRECHT están frecuentemente asociados a la técnica de montaje.

A. Montaje dramatúrgico:

En lugar de presentar una acción unificada y constante, una "obra natural, orgánica, construida como un cuerpo que se desarro-lla"(BRECHT. 1967, vol. 19:314), la fábula del montaje está quebrada en unidades mínimas y autónomas. Al rechazar la tensión dramática y la integración de todo acto en un proyecto integral, el dramaturgo no se aprovecha del ímpetu de cada escena para "lanzar" la intriga y cimentar la ficción. El corte y el contraste llegan a ser los principios estructurales fundamentales. Los diversos tipos de montaje se caracterizan por la discontinuidad, el *ritmo** sincopado, el entrechoque, las *distanciaciones** o la fragmentación. El montaje es el arte de recuperar los materiales antiguos; no crea nada *ex nihiUo,* sino que organiza la materia narrativa buscando una construcción significante. Aquí se ve la diferencia con el *collage*:* el montaje está organizado en función de un movimiento y de una dirección a imprimir a la acción, mientras que el collage se limita a entrechoques puntuales que producen efectos de sentido llamados "estrellados".

Como ejemplos de montaje dramático, habría que citar:

— *la composición en cuadros*:* cada imagen forma una escena que no se transforma en otra escena (SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT. O. DRAGUN, M. BENEDETTI).

— *la crónica* o la biografía de un personaje cuando se presentan como etapas separadas de una trayectoria.

— una serie de *sketches** o una revista de feria o de music-hall.

— *el teatro documental*:* puede recurrir solamente a fuentes auténticas que selecciona y organiza

según la tesis demostrada *(El juicio* de V. LEÑERO).

— *el teatro de lo cotidiano** cuando indaga en los lugares comunes y fraseología de cierto medio.

A veces el teatro intercala, como en el montaje cinematográfico, cortas secuencias repetitivas que hacen evidente, por efecto de contraste, el sentido del fragmento encuadrado: un estribillo, un aire musical, una iluminación son suficientes para poner en movimiento la escena "montada" y desempeñan un papel de *contrapunto** visual.

B. Montaje del personaje:

Consecuencia de esta dramaturgia del fragmento, también el personaje es resultado de un montaje/desmontaje (tema de *Un hombre es un hombre,* de BRECHT): cada propiedad se selecciona en función de una acción o comportamiento a ilustrar; se pasa de una figura a otra por adjunción/substracción de estas propiedades, y su lugar en el esquema *actancial** determina lógicamente su constitución. En cuanto al trabajo de preparación del rol, ya que éste está basado en improvisaciones o investigaciones de fuentes (*Commedia dell'Arte,* trabajo del *Théatre du Soleil,* etc.), también consiste en un paciente montaje de rasgos de caracteres y de secuencias de actuación.

C. Montaje de la escena:

Es el reino del accesorio llevado desde el exterior a la escena y que transforma constantemente los signos del decorado. Se pasa "tranquilamente" de un cuadro a otro sin que haya necesidad de transición temática ni de justificación en la fábula o en el discurso de los personajes.

III. LÍMITES DEL MONTAJE

Abordar el espectáculo desde la perspectiva de su montaje ha llegado a ser una actitud critica corriente, promovida por la estética actual de la épica, del documental y de lo fragmentario. Sin embargo, no hay ningún impedimento para la aplicación de este método a cualquier tipo de dramaturgia, incluso la clásica. En efecto, a pesar de los esfuerzos por enmascarar la construcción y manejar las transiciones entre escenas y acciones, es todavía posible poner al día la enorme máquina retórica que está en el origen de las formas, las configuraciones de las escenas y los personajes. Muchas veces la puesta en escena contemporánea de los clásicos busca representar el funcionamiento interno de la obra desmontando pacientemente todos sus engranajes.

Change, 1968 - EISENSTEIN, 1976 - BABLET, 1978.

Moralidad

Obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiración religiosa e intención didáctica y moralizante. Los ‘personajes" son abstracciones y alegorías del vicio y de la virtud. La intriga es insignificante, pero siempre patética o conmovedora. La moralidad participa a la vez de la farsa y del misterio. La acción es una alegoría que hace ver la condición humana comparándola con un viaje, con un combate incesante entre el bien y el mal: la *psicomaquia* pone en escena los conflictos entre los siete pecados capitales, las virtudes, los vicios, mientras que el hombre, eterno pecador, es invitado a

arrepentirse y a someterse a la piedad divina. El "trayecto del combatiente espiritual" está sembrado de trampas, pero la gracia divina lo asiste contra las tentaciones. Esta es ya una forma teatral, puesto que el texto está repartido en diálogos y diseña una acción. *Everyman,* publicado en 1509, es considerado como una de las más antiguas y puras moralidades. El género proliferó hasta el siglo XVII, y algunas tentativas han sido hechas en nuestro siglo para renovar este tipo de obras (HOFMANNSTHAL, ELIOT y, paródicamente, BRECHT: *Los siete pecados capitales).*

Motivación

I. MOTIVACIÓN DE LOS PERSONAJES

El planteamiento o la sugerencia de la razones (psicológicas, intelectuales, metafísicas, etc.) que empujan al personaje a adoptar una determinada conducta. La motivación es parte esencial de la *caracterización** Ella comunica a los espectadores los *móviles* de la acción, y las razones, a menudo oscuras, de la actividad de los personajes. La motivación es el punto de unión entre el *carácter** y el *acto**.

La "objetividad" del drama, a saber, la presentación exterior de los caracteres actuantes, obliga al dramaturgo a dejar traslucir, a través de los discursos y acciones, la visión y el proyecto de cada carácter, hacer plausibles sus acciones y dar, al menos en apariencia, una oportunidad igual a todos en el conflicto general. La caracterización varía según el tipo de dramaturgia: general, universal y elíptica en el drama clásico; precisa y de fondo socioeconómico en el naturalismo. El dramaturgo oculta a veces los móviles del héroe, dejando que el público se encargue de descubrir sus verdaderas intenciones (ej.: la obra policial).

II. MOTIVACIÓN DE LA ACCIÓN

En la dramaturgia clásica, como para toda forma teatral que descansa en una *imitación* * y en una producción de *ilusión *,* la acción aparece como necesaria y lógica. Por lo tanto, el azar, lo irracional o el ilogicismo se encuentran excluidos de entrada o, cuando aparecen, su presencia es debidamente explicada y justificada. El espectador debe ser capaz de aceptar los cambios de acción y de reconocer allí la lógica de su propio mundo. (En contraposición a esta lógica, el teatro del absurdo confronta a los personajes que actúan de una manera imprevisible para el espectador común, esto hasta el momento en que el espectador se da cuenta —como Polonio a propósito de Hamlet— que "hay un sistema en esta locura".)

El último criterio de motivación atañe al desenlace; éste no dejará ninguna duda con respecto al estado de cosas y a la culminación definitiva de los conflictos: en la dramaturgia clásica, todo conflicto y toda acción deben ser motivados. Otras dramaturgias se negarán a motivar la conclusión, a modificar el arte de la fábula en un punto estable y definitivo *(absurdo*, épico*, cotidiano*).*

Motivo

Unidad indescomponible de la intriga cuyo lema constituye una unidad autónoma de la acción.

I. EL ANÁLISIS DE MOTIVOS (PROPP, 1965)

Este análisis se orientó primero hacia las formas simples estereotipadas, como el cuento popular, para formalizar un número de motivos recurrentes, definir su esfera de acción y determinar su sintaxis. Parece difícil proceder de la misma manera con formas teatrales complejas. Sólo ciertos géneros simples y codificados (farsa. *Commedia dell'Arte,* teatros populares) pueden aspirar a un inventario de sus motivos y a una encuesta de su sintaxis. No obstante, distinguimos en el interior de una misma obra ciertos temas fundamentales, a veces repetitivos *(leitmotiv*)-,* estos *temas** forman una cadena a la vez poética y narrativa (así, por ejemplo, el motivo de las pistolas de *Hedda Gabler,* de IBSEN, o el de los cerezos en la obra de CHEJOV).

II. TIPOLOGÍA DE LOS MOTIVOS

A. Según su género:

Para el teatro, los motivos más frecuentes serán la rivalidad de dos personas, el conflicto y el dilema, la lucha contra el destino, el amor contrariado por la sociedad, etc. El rasgo más frecuente de estos motivos es su carácter dialéctico: rivalidad, conflicto, intercambio, quidproquo *(motivación*)*.

B. Según su dimensión:

Ocurre que un motivo ha sido estrechamente asociado a la aparición de un *tipo** de personaje (por ejemplo, el motivo del avaro, el del misántropo). Sin embargo, el motivo depende del contenido temático, y no es, por esta razón, propiedad de un tipo de personaje, figura o episodio narrativo. Toma las dimensiones más diversas: desde el motivo general de la obra (tema principal que resume la idea de la obra, como el motivo de la venganza en *Hamlet)* hasta el motivo individual de una escena o un diálogo. O aun, de manera general, se debe analizar un motivo en una serie de motivos individuales, y resaltar su encadenamiento, que constituye, propiamente hablando, la *fábula** (sentido 3 y 4) o la *intriga* *.

C. Según su integración en la acción:

— Motivo dinámico: *episodio** que hace avanzar la acción.

— Motivo estático: episodio que caracteriza al personaje y neutraliza provisionalmente la acción.

— Motivo retardador: que impide la realización de un proyecto, procura cierto "suspense". Para la tragedia clásica, el retardamiento es una etapa esencial antes de la catástrofe. Se trata de procurar cierto suspense, de dar al héroe la última posibilidad de otra decisión, o de retroceder ante el obstáculo.

— Motivo del regreso hacia atrás *(flaslt-back**) o de anticipación de un acontecimiento futuro.

— Motivo central y motivo de encuadramiento *(marco*)*.

D. Según su integración en la intriga:

TOMACHEVSKI (en TODOROV, 1965) distingue entre motivo libre y motivo asociado. El primero puede ser suprimido sin desmedro de la comprensión, mientras que el segundo no podrá ser descartado sin dañar la sucesión causal de los hechos.

E. Según su Inclusión en los diversos conjuntos:

— Motivo propio de una sola obra,

— Motivo o tema obsesivo de un autor.

— Motivo observable en una tradición literaria (el tema de Fausto, de la seducción, etc.).

— Motivo antropológico o *arque típico**

FRENZEL, 1963 - MAURON, 1963 - PROPP, 1965 - G. DURAND, 1969.

Móvil dramático

(Ressort dramatique en francés.)

1.- El móvil es lo que provoca una acción en un personaje (sinónimo: *motivación**) y el medio utilizado para llegar a esta acción. "El secreto consiste en agradar y emocionar: inventar móviles que puedan implicarme" (BOILEAU). "El sistema moderno de la tragedia pone en juego todos los móviles del corazón humano" (MARMONTEL). *Móvil* siempre implica, en el lenguaje clásico, el empleo de recursos subrepticios y poco recomendables.

2.- El móvil dramático consiste en el mecanismo que, de una manera eficaz pero oculta, controla la acción, organiza el sentido de la obra, ofrece la clave de las motivaciones y de la intriga. Estos móviles se sitúan en las motivaciones de los personajes, en la organización de la fábula, en el "suspense" de la acción y en el conjunto de procedimientos escénicos que contribuyen a crear una atmósfera teatral y dramática susceptible de cautivar al espectador: "El secreto consiste en complacer y conmover: inventar los móviles que puedan implicarme" (BOILEAU). El empleo de móviles, si bien es permitido e incluso aconsejado por la dramaturgia clásica, siempre supone un gusto por los efectos y las motivaciones fáciles, por los "hilos" un tanto visibles de la "piéce bien faite".

El artificio, figura favorita y excesiva del móvil, es, en efecto, un término tan irónico como peyorativo para designar lo que enlaza y "mantiene" los episodios o personajes de una obra, lo cual permite a su creador manipularlos como marionetas, en función de las necesidades caprichosas de la intriga. Cuando estos elementos estructurales y estos procedimientos dramáticos son demasiado automáticos y visibles, el dramaturgo se convierte en un artificioso, en un "Señor Artificio" (éste era el apodo de SCRIBE) cuya virtuosidad consiste solamente en una técnica mecánica y repetitiva.

3.- Para la teoría dramática clásica, la acción debe arrancar en función de un desequilibrio en las relaciones de fuerzas entre los personajes; pero jamás debemos percibir la técnica del dramaturgo ocupado en la exposición del conflicto. En cambio, el teatro épico exhibe con satisfacción las motivaciones del conflicto y de la fabricación de la *tensión* * dramática: el espectador no es absorbido por la acción sino que es consciente de la mecánica y de los móviles *dramatúrgicos* *.

Muestra (libro o representación)

(Traducción del alemán *Modellbuch* o *Modellaufführug.)*

La representación "muestra" del *Modellbuch* brechtiano no tiene nada que ver con un modelo *ejemplar* a imitar: es un muestrario de una puesta en escena, compuesto de fotografías, indicaciones de actuación, análisis dramatúrgicos y de *caracterización* * de los personajes. Fija las etapas de elaboración del espectáculo, consigna las dificultades del texto y propone un cuadro general para la *interpretación**. En el pensamiento de BRECHT, quien comenzó la elaboración de dichas muestras de representación en el *Berliner Ensemble,* han de servir de base de trabajo para puestas en escena posteriores, pero no deben ser utilizadas para hacer imitaciones serviles. En el mismo espíritu del *Modellbuch,* los tomos *dé Voies de la Création Théâtrale* (1970 - 1978) reconstituyen espectáculos proponiendo su análisis dramatúrgico.

—> *Adaptación*, *puesta en escena, texto escénico, descripción.*
Theaterarbeit, 1961 - SACKSTEDER, 1965 - BADIOU, 1969 - PAVIS, 1981.

Música incidental

Música utilizada en la puesta en escena de un espectáculo bien sea compuesta especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes, bien constituya una obra autónoma válida o exista solamente en relación con la puesta en escena. A veces, la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un plano secundario y se transforma en una forma musical (ópera, intermedio musical, obertura, final): la obertura de *Egmont* de BEETHOVEN en la obra de GOETHE. *Sueño de una noche de verano* de MENDELSSOHN para SHAKESPEARE, los fragmentos sinfónicos de GRIEG para *Peer Gynt,* de IBSEN.

I. ESTATUTO DEL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL

A. Música producida y motivada por la ficción: un personaje canta o toca un instrumento.

B. Música producida fuera del universo dramático.

1.- Procedencia no visible: orquesta en el foso, una grabación en un magnetofóno; la música produce una atmósfera, describe un medio, una situación, un estado de espíritu. La música aporta un lirismo y una euforia que desrealiza el diálogo y la escena para hacerlas significar "líricamente"

2.- Procedencia visible: músicos en la escena, a veces disfrazados de personajes (coro), actores capaces de tocar eventualmente un instrumento. La puesta en escena y la música no intentan producir ilusión con respecto a su procedencia y fabricación.

3.- Música que forma parte (mucho o poco) tanto de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa. Es el caso de los experimentos actuales acerca del *teatro musical* (LIBIOULLE, 1975). Los elementos verbales y musicales no son contradictorios, sino partes integrantes de la producción escénica global.

II. FUNCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL

— Ilustración y creación de una atmósfera que corresponde a la situación dramática. La música

repercute sobre este ambiente y lo refuerza. (El caso de la música de acompañamiento.)

— Puesta en secuencia y dinámica de una escena. Mientras el texto y la representación son a menudo fragmentados, la música vincula sus elementos dispersos y forma un continuo.

— Efecto de contrapunto: como en EISENSTEIN o RESNAIS, la música subraya a veces irónicamente un momento del texto o de la representación (*distanciación* * de los *songs** brechtianos).

— Efecto de reconocimiento: al crear una melodía, un refrán, el compositor instaura una estructura de *leitmotiv**, provoca la expectativa de la melodía y señala la progresión temática o dramatúrgica.

— Técnica cinematográfica de la música para un ambiente y una serie de secuencias con cambios correlativos de melodías.

N

Narración

1.- En el sentido de *relato*:* manera en que se relatan los hechos a través de un sistema, por lo general lingüístico, y a veces por una sucesión de gestos o de imágenes escénicas. Al igual que el relato, la narración apela a uno o varios sistemas escénicos y orienta linealmente el sentido según una lógica de acciones (*narratividad**) hacia un objetivo final: el *desenlace** de la historia y la resolución de los *conflictos**. La narración "muestra" la fábula en su temporalidad, instituye una sucesión de acciones y de imágenes.

2.- *En la dramaturgia clásica:* en ciertos parlamentos extensos, los personajes proceden a la narración de acontecimientos pasados. CORNEILLE habla, a propósito del discurso de Cinna sobre la conspiración, de *narración adornada.*

3.- *Narración y descripción:* estos dos términos a menudo se oponen (en particular en las formas épicas), según el objeto de su discurso: "la narración es la exposición de los hechos, como la descripción es la exposición de las cosas" (MARMONTEL, 1787). En el teatro, la *descripción* * es asumida por los acontecimientos visuales, mientras que la narración se realiza *in situ* en el encadenamiento de motivos de la fábula. Por lo tanto, esta narración, para su presentación escénica, necesariamente apela a la instancia discursiva, que organiza la *fábula** según sus propios modos y técnicas. Distinguiremos las estructuras narrativas (en profundidad) y las estructuras discursivas (en superficie). Las primeras sólo son visibles bajo la forma de un sistema teórico de acciones presentadas por los *actantes** bajo una lógica universal (PROPP, 1965 - GREIMAS, 1970, 1973). Las segundas constituyen la disposición de parlamentos y diálogos, el conjunto de los actores en el sentido del "modelo actancial" del relato.

—> *Narrador*, *dircurso, épico, análisis del relato.*

Narrador

El narrador, en principio excluido del teatro *"dramático*",* donde el dramaturgo jamás habla en nombre propio, "reaparece" en ciertas formas teatrales, en particular el teatro épico. Ciertas formas populares (teatros africanos y orientales) lo utilizan frecuentemente como mediador entre público y personajes.

I. EN EL SISTEMA DRAMÁTICO

El narrador no interviene en el texto de la obra (salvo, en casos límites, en el *prológo*,* en el *epílogo** o en las acotaciones cuando éstas son verbalizadas o mostradas). Por lo tanto, sólo puede haber allí un narrador bajo la forma de un personaje que se encarga de informar a los otros caracteres o al público, narrando y comentando directamente los acontecimientos. El caso más frecuente es el de un narrador del *relato* * clásico que comunica lo que no puede mostrarse directamente en la escena por razones de decoro y verosimilitud. Hay relato (o sea narrador y no sólo un personaje actuando) cuando las informaciones proveídas no se vinculan concretamente a la situación escénica, cuando el discurso apela a la *representación mental* del espectador y no a la *representación escénica* real del acontecimiento. La frontera entre relato y acción dramática es a veces difícil de trazar, pues la enunciación del narrador permanece vinculada a la escena, de manera que el relato siempre está más o menos "dramatizado".

II. EN EL SISTEMA ÉPICO

A. Como destructor de la ilusión:

En la medida en que la *ilusión* * dramática de una actuación presentada directamente al público, sin mediación del autor, se destruye en el teatro épico (BRECHT), los personajes relevan a su creador y cumplen la misma función que el narrador en la novela: comentarios, resúmenes, transiciones, canciones, *songs,* son también formas específicas del personaje narrador. Se hace imposible distinguir lo que pertenece al rol del personaje (lo que éste verosímilmente puede narrar) de lo que es transposición directa del discurso del autor. Pasamos constantemente de la ficción interna de la obra (donde la presencia del narrador es motivada y justificada por la ficción) a la ruptura de la ilusión (en el momento de las *apelaciones** al público).

B. Como doble del autor:

Un personaje o un grupo *(coro*)* se aparta en la representación, "se sale" del universo ficticio (o al menos crea otro nivel ficticio) para comentar la obra y dar al espectáculo una interpretación que podría ser la del autor (véase los recitadores en BRECHT, GIRAUDOUX, WILDER. L. J. HERNANDEZ, J. GOLDENBERG).

C. Como director escénico:

El narrador se hace cargo del espectáculo, es el maestro de ceremonias, el organizador de los materiales de la historia (por ejemplo, el mendigo, en *La guerra de Troya no tendrá lugar,* anticipa el fin de la historia. En *Biografía,* de M. FRISCH, el comentador da la palabra a los personajes, les propone esta o aquella solución para sus problemas).

D. Como intermediario entre la fábula y el actor:

En las creaciones colectivas a partir de novelas o para grupos que trabajan a partir de improvisaciones antes de elaborar un texto a representar, el actor-narrador explica cómo siente a su personaje, lo que podría sentirse impulsado a decir, lo que no llega a expresar, etc. El *Théâtre du Soleil*

se ha especializado en esta técnica, que consiste en hacer de toda representación el relato de un acontecimiento en vez de la representación de dicho acontecimiento. El procedimiento invade actualmente las creaciones que parten de textos novelescos o de documentos. La insistencia en un narrador se explica a menudo por el deseo de tomar en cuenta la enunciación del actor y su actitud crítica, frente a lo que representa, de interpretar que se interpreta, quizá con la esperanza de volver a encontrar una autenticidad perdida.

—> *Relato, análisis del relato, épico y dramático.*
SZONDI, 1956, 1972a - MONOD, 1977b.

Narratividad

Véase *análisis del relato*

Narrativo (género)

Véase *dramático y épico*

Naturalismo

I. ORIGEN

Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, preconiza la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana. Por extensión, estilo o técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad.

El naturalismo loma su impulso en plena euforia positivista y cientificista, cuando se pretende aplicar un método científico para observar la sociedad a la manera del clínico o el fisiólogo, pero en verdad se le encierra en un determinismo no dialéctico. En efecto, a pesar de la consigna de ZOLA de mostrar en el teatro "la doble influencia de los personajes en los hechos y de los hechos en los personajes'*, la representación naturalista petrifica al hombre en un *medio** inmutable.

El naturalismo teatral es la culminación de una estética que reclama con mesura en el siglo XVII y más insistentemente en el XVIII (DIDEROT y el *drama*)* una producción de ilusión. Pero no se limita a ZOLA, IBSEN, BECQUE, STRINDBERG, HAUPTMANN, GORKI. Se transforma en un estilo de representación y caracteriza a toda una corriente contemporánea *(teatro ligero*, melodramas** televisuales) y a una forma "natural" de concebir el teatro. Por ello, es fácil describir sus principios estéticos.

II. ESTÉTICA NATURALISTA

A. El *medio** se expresa con decorados tan reales como la naturaleza, cumpliendo una función de

"descripciones continuas" (ZOLA); a menudo son objetos reales (puertas verdaderas, trozos de ternera sangrando en el teatro de ANTOINE). La puesta en escena naturalista gusta de la acumulación, del detalle, de lo exclusivo y de lo imprevisto.

B. La lengua empleada reproduce sin modificación los diferentes niveles de estilo, los dialectos y las formas de hablar propias de cada capa social. El comediante, al expresar su texto en forma hiperpsicológica, sugiere inadecuadamente que las palabras y la estructura literaria se construyen con la misma materia que la psicología e ideología del personaje. De este modo, la diferencia poética y literaria del texto resulta banalizada y vulgarizada: la estética "expresionista" burguesa y todos los mitos del fuero interno del hombre pretenderían camuflar todo el trabajo significante de la puesta en escena, trabajo de producción del sentido, de los discursos y de los mecanismos inconscientes de la escena *(práctica significante*, efecto de realidad*)*.

C. La actuación apunta a la *ilusión* *, *reforzando* la sensación de improvisación y de identificación total con el personaje; todo parece producirse detrás de una *cuarta pared** invisible que separa la escena de la sala.

III. CRÍTICA DEL NATURALISMO

La principal reserva ideológica que se puede expresar con respecto a la representación naturalista, es su visión metafísica y estática de los procesos sociales; éstos se presentan como fenómenos naturales. De este modo, BRECHT reprocha a *Los tejedores* (de G. HAUPTMANN), obra destacada del naturalismo, el concebir la lucha de clases como inherente a la naturaleza humana. El naturalismo ha revelado de este modo la concepción clásica que reposaba también cu una visión mistificadora del hombre como abstracción intelectual. Este "idealismo" fue simplemente invertido en *un materialismo* estrecho del hombre como "animal racional que forma parte de la Naturaleza" (ZOLA. 1968).

La crítica se refiere también a la ingenuidad de una estética que pretende evadir la *convención** y la ruptura de la *ilusión*,* cuando de hecho depende de ésta desde el comienzo hasta el final y el espectador necesita del doble juego de la ilusión/desilusión para experimentar placer e identificarse. Pero, por un vuelco dialéctico de la acción de representar, nos damos cuenta de que la representación naturalista requiere de la convención y de la artificialidad que se deseaban evitar. De hecho, nunca está muy lejos de su contrario: *estilización** y *simbolismo* *.

IV. EXTENSIÓN Y RENOVACIÓN DEL NATURALISMO

Además del éxito siempre seguro de una dramaturgia del *efecto de realidad* (teatro* burgués o ligero, series folletinescas de drama policial o sentimental), el naturalismo dio lugar a interesantes tentativas de neonaturalismo que se caracterizan por una crítica subterránea, siempre perceptible, de la ideología naturalizante. El "Kitchen-Sink Drama" (drama del lavaplatos de la cocina), de los años cincuenta en Inglaterra (WESKER. OWEN), marca el regreso a una descripción de medios desfavorecidos. En Alemania, el teatro de KROETZ describe y hace hablar a los "desprovistos de expresión". Este auge del *Teatro de lo cotidiano** también se experimenta en Francia (DEUTSCH, WENZEL, LASSALLE. VINA VER), con formas que oscilan entre una expresiór fotográfica y un lirismo crítico que da una visión

subjetiva de la realidad.

—> *Realismo, realidad representada.*
ANTOINE, 1903 - ZOLA, 1968 - Drama Review, 1969 - SANDERS, 1974, 1978

Nombre de los personajes

Véase *antonomasia*

Norma

Véase *regla*

Notación teatral

I. LA IMPOSIBLE NOTACIÓN ESCÉNICA

La música dispone de un sistema muy preciso para escribir las partes instrumentales de un trozo; el teatro está lejos de tener a su disposición semejante metalenguaje capaz de producir una lista sincrónica de todas las artes escénicas según un código preciso y homogéneo. Sin embargo, periódicamente, se abre paso la reivindicación de un lenguaje de notación escénica en los directores de teatro y en los teóricos. Los jeroglíficos de ARTAUD o de GROTOWSKI, los *gestas** de BRECHT, las ondas rítmicas de STANISLAVSKI y los esquemas biomecánicos de MEYERHOLD son algunas tentativas célebres de una escritura *escénica** autónoma. Ciertos cuadernos de dirección, como los de STANISLAVSKI o BRECHT, por ejemplo, son verdaderas reconstituciones del espectáculo. En cambio, las notaciones coreográficas (sistema de LABAN, 1960) son difícilmente trasladables al teatro.

La semiología, preocupada por razonar acerca de los datos ofrecidos por la representación, se plantea el mismo problema, pero no logra establecer un metalenguaje suficientemente flexible y preciso. Esto también se debe a la naturaleza del teatro, particularmente al vínculo, bastante problemático, entre *texto** y *escena**. Este tipo de notación escénica tiene mucha dificultad en evitar la influencia del metalenguaje, que imprime su sello en la segmentación de la escena y en la descripción. La notación mediante signos a la vez textuales y visuales (agrupados por ejemplo en icono/indicio/símbolo), permite superar la división y establecer una *notación* según criterios del modo de significar (semiosis), más bien que según criterios del contenido del objeto descrito. Toda la dificultad reside en afinar este sistema sin complicarlo excesivamente en una notación comprensible sólo para su autor (como suele suceder con los cuadernos de dirección).

II. EL TEXTO COMO PARTITURA

Para los "puristas" del texto teatral, que se niegan a considerar cualquier puesta en escena,

forzosamente desvirtuadora, el texto dramático juega a menudo el papel de sucedáneo de partitura (mientras que en la música, ningún melómano osaría afirmar que prefiere leer a BEETHOVEN en una partitura en vez de ir al concierto). Esta actitud en sí no tiene nada de reprensible: después de todo, el texto también se lee como poesía —sobre todo en el texto clásico—, siempre contiene un mínimo de acotaciones escénicas, exteriores o integradas al cuerpo de la obra. Sólo que la vivencia aleatoria de la representación está cruelmente ausente de la simple lectura.

—> *Libra de dirección, guión, texto y escena.*
Theaterarbeit, 1961 - IVANOV, 1977 - PAVIS, 1977a, 1981a:31-64.

Nudo

En el sistema narrativo, el nudo es "el conjunto de motivos que violan la inmovilidad de la situación inicial y desencadenan la acción" (TOMACHEVSKI. 1965:274).

I. NUDO Y DESENLACE

El *nudo,* conjunto de conflictos que obstruyen la acción, se opone al *desenlace** qué la libera: "El nudo de las obras es un accidente inopinado que detiene el curso de la acción representada, y el desenlace es otro accidente imprevisto que facilita su realización. Constatamos que estas dos partes del poema dramático se manifiestan en el *Cid" (Sentimientos de la Academia sobre el Cid)*.

Desenlazar consiste en hacer pasar la acción de la felicidad a la desgracia, o de la desgracia a la felicidad. La dramaturgia de la *"piéce bien faite*"* maneja con virtuosismo la práctica del nudo, excesivamente según el gusto de algunos, como ZOLA, quien se queja de aquellos que gustan de "anudar los hilos complicados, por el placer de desenlazarlos después" (ZOLA, 1968).

II. PRESENTACIÓN DEL NUDO

El nudo forma parte de toda dramaturgia en que interviene un conflicto, y es más o menos "visible". En la dramaturgia clásica, la contradicción y el fortalecimiento del nudo se realizan de manera continua y subterránea. En cambio, en la forma épica (brechtiana), la atención se fija en los puntos nodales neurálgicos de la acción; se trata de mostrar el "sistema de orientación" de la fábula, la causalidad y el entrechoque de contradicciones: "los sucesos deben anudarse de manera que los nudos llamen poderosamente la atención" (BRECHT, *Pequeño Organon,* 1963, § 67). A menudo, la acción será interrumpida "desde el exterior" en el momento en que podría ser trágica *(conflicto*)*.

III. NATURALEZA DEL NUDO Y DEL DESENLACE

Las cosas se anudan por mil razones que convergen en un mismo esquema fundamental: contradicción insoluble entre dos conciencias o dos exigencias igualmente justificadas (en la tragedia clásica); *conflicto** que remite a contradicciones sociales fabricadas por el hombre y por lo tanto superables (BRECHT). En el primer caso, el nudo queda finalmente eliminado por la intervención del sentimiento de

conciliación, que "la tragedia nos procura al referirse a la justicia eterna que impregna con su poder absoluto la justificación relativa de los fines y de las pasiones unilaterales". (HEGEL, 1965:379). En el segundo caso, BRECHT remite a la intervención exterior del espectador, el único que puede vencer las contradicciones sociales en que se enredan los personajes (véase el *Deus ex machina** en *El alma buena de Se-Chuan)*.

O

Objeto

Objeto escénico es un término que en los escritos críticos tiende a reemplazar los de *utilería** o *decorado**. La neutralidad, incluso la vacuidad del *objeto* explica su éxito en la descripción de la escena contemporánea, que participa del decorado figurativo, de la escultura moderna y de la plástica animada de los actores. La dificultad en establecer una frontera distintiva entre el actor y el mundo, la voluntad por aprehender integralmente la escena y de acuerdo con su modo de significación, llevaron al objeto al rango de *actante** primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, materiales o grados de realismo, tendría poco sentido, pues el objeto varía en función de la dramaturgia empleada, se integra —si se lo utiliza bien— en el espectáculo, del que es soporte visual y significante esencial.

I. FUNCIONES DEL OBJETO

A. Mímesis del marco de la acción:

El objeto, una vez identificado por el espectador, sitúa inmediatamente el decorado. Cuando es importante para la obra caracterizar el medio escénico, el objeto debe presentar algunos rasgos distintivos. El objeto naturalista es auténtico como una esencia y un objeto real. En cambio, el objeto realista reconstituye solamente un número limitado de características y funciones del objeto imitado. El objeto simbolista establece una contra-realidad que funciona de una manera autónoma.

B. Intervención en la representación:

Al igual que en la realidad, el objeto teatral es utilizado para ciertas operaciones o manipulaciones. Esta función pragmática es particularmente importante cuando la escena muestra a los hombres sus ocupaciones cotidianas. Cuando el decorado no es figurativo, ciertos elementos sirven como tramoya (*practicable**, planos inclinados, móviles, máquinas constructivistas, etc.). El objeto es, pues, menos funcional que lúdico: "produce" sentidos escenográficos que se injertan en el texto.

C. Abstracción y no-figuración:

Cuando la puesta en escena se organiza sólo a partir de la actuación pura, sin presuponer un lugar de acción especifico, el objeto a menudo es abstracto, no se utiliza de una forma social y adquiere un valor

como objeto estético (o poético).

D. Paisaje mental o estado de espíritu:

El decorado da una imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra: el objeto es allí rara vez figurativo, sino más bien fantástico, onírico o "lunar". El propósito perseguido es familiarizar visualmente al espectador con la imaginación de los personajes de la obra (ej.: el cuadro de FRIEDRICH, "Naufragio" en *Empedokles, Hólderlin lesen* de GRUBER, Berlín, 1975).

II. POLIMORFISMO DEL OBJETO

A. Desviación del sentido:

El objeto no mimético se presta para todo tipo de usos, particularmente aquellos que pudieran parecer los más remotos (técnica surrealista del objeto descubierto, desviado o distanciado). A través de una serie de *convenciones**, el objeto se transforma en signo de cosas muy variadas (técnica del teatro popular y del teatro que descansa sólo en la presencia de actores, así por ejemplo, los ladrillos y la rueda en la puesta en escena de *Ubu Rey* realizada por P. BROOK en París en 1978).

B. Niveles de captación:

El objeto no se reduce a un solo sentido o nivel de captación. El mismo objeto a menudo es utilitario, lúdico, simbólico, según los momentos de la representación y sobre todo según la perspectiva de la captación estética. Por lo tanto, funciona como un experimento proyectivo de Rorschach y estimula la creatividad del público.

C. Desmultiplicación de signos:

No hay ningún objeto en "bruto" que no tenga un sentido social y que no se integre en un sistema de valores. El objeto se aprecia tanto por su connotación como por su función primera. Con mayor razón, el objeto teatral es siempre signo de alguna cosa. De manera que se encuentra preso en un circuito de sentido (de equivalencias) y remitido por connotaciones a una multitud de significaciones que el espectador le hace "adoptar" alternativamente.

D. Artifícialización / materialización:

Debido a este circuito de sentido, el objeto funciona como significado, es decir que su materialidad (su significante) y su identidad (su referente) llegan a ser inútiles. Todo objeto puesto en escena experimenta este afecto de artificialización/abstracción (es decir, de *semiotización**), lo cual lo aísla del mundo real y lo intelectualiza. Es el caso sobre todo de objetos simbólicos no-utilitarios que designan su referente de manera abstracta, incluso mítica (símbolos religiosos e idealizaciones de la realidad).

Pero la tendencia inversa —la del objeto material, intraducible en categorías abstractas— está igualmente presente en la puesta en escena actual. El decorado escoge uno o dos materiales de base: madera, cuero, metal, tapicería (véase *Hamlet* llevado a la escena por LIOUBIMOV) según la atmósfera material de la obra y la tonalidad de base de la representación. Estos materiales están apenas trabajados ("rough look") y no remiten a ningún significado particular, actúan como materia prima de la cual hay que extraer un sentido según la situación escénica. El objeto-material, al igual que el objeto-"gadget", no configura una realidad imitada; existen como cuerpos autónomos y participan de la acción más que de la

caracterización. El objeto se eleva al estatuto de *plástica móvil*, actuando para y con la escena, produciendo, gracias a su dimensión poética, teatral y lúdica, una mirada de asociaciones mentales en el espectador.

—> *Puesta en escena*, *realidad representada, signo.*

VELTRUSKY, 1940 - BAUDRILLARD, 1968 - HOPPE, 1971 - SAISON, 1974 - BABLET, 1975 - PAVIS, 1976a - UBERSFELD, 1978a.

Obra didáctica

(Del griego *didaktikos*, enseñar.)

Obra que tiene como objetivo instruir al público. Obra cuyo contenido milita en favor de una tesis filosófica o política. El público supuestamente debe extraer una enseñanza aplicable a su vida privada y pública. A veces, el teatro didáctico no se destina al público, sino que se hace para que sea apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación, y permutan sus papeles (véase los *Lehrstücke* de BRECHT: *La excepción a la regla, La decisión,* etc.).

STEINWEG, 1976.

Obra de problema

Género próximo, pero distinto a la *obra de tesis**. La obra de problema expone con medios escénicos cuestiones morales o políticas con carácter de actualidad. La dialéctica de los personajes y de sus puntos de vista dan un instrumento ideal para materializar ideas polémicas. Nada obliga al autor a designar un portavoz de su propia posición, ni tampoco a un personaje cercano a él. La mayoría de las veces, la fábula y el peso relativo de los caracteres orientan sobre la posible solución del problema expuesto. Toda dramaturgia es en potencia una obra de problema, pero el género no se concretiza de hecho sino hasta los siglos XIX y XX (SCRIBE, el SARTRE de *El engranaje.* el BRECHT de las obras didácticas así como la tendencia del teatro *documental*:* P. WEISS. R. HOCHHUT, etc.).

Obra de tesis

Obra que intenta desarrollar y comunicar una tesis filosófica o social filtrándola de una manera bastante evidente en la fábula y en la acción dramática. Próxima en este aspecto a la *obra didáctica*,* la tesis sólo utiliza el lenguaje dramático y escénico como medio justificado por un fin estético o político. De aquí su debilidad estética y la frustración del público, tratado cómo un niño a quien "se le da un sermón" (ej.: *Casa de muñecas*, de IBSEN, la mayoría de las obras de B. SHAW y, para niños filosóficamente muy avanzados. *A puerta cenada,* de J.P. SARTRE).

Obstáculo

Aquello que en la acción se opone al personaje, contrarresta sus proyectos, contraría sus deseos. Para que haya *conflicto** y por lo tanto desarrollo *dramático**, es necesario que la acción del héroe se enfrente a "un obstáculo que proviene de otros individuos que persiguen otros fines" (HEGEL. 1965:327).

1.- En el modelo *actancial**, el obstáculo es el oponente que impide que el sujeto acceda al objeto codiciado.

El *obstáculo exterior* se materializa por una fuerza independiente a la voluntad del personaje y que se opone a éste. El *obstáculo interior* es una oposición psicológica o moral que el personaje se impone a sí mismo. Sin embargo, la frontera entre ambos tipos de obstáculo es muy débil y se determina según el tipo de dramaturgia: el personaje clásico tiende a interiorizar los conflictos exteriores, a hacerlos suyos y actuar luego según sus propias normas libremente escogidas.

La especificidad de los caracteres y de la acción dependen de la precisión y explicación del obstáculo. El obstáculo es a veces real, otras puramente subjetivo e imaginario, otras superable, o es eliminado artificialmente *(Deus ex machina*)*.

2.- El análisis del relato y la semiología recurren a la noción de obstáculo (o prueba) para describir las fases necesarias en todo relato (obstáculo, prueba, mediación). El obstáculo se sitúa en la articulación del *relato* (fábula) —es decir, en la linealidad del relato— y en el *modelo actancial*, es decir, en el sistema lógico de oposiciones en un momento dado de la acción. Una vez trazado el modelo de estas oposiciones y obstáculos, podemos observar, las transformaciones del modelo en el curso de la obra. Los obstáculos de los personajes y sus transformaciones (eliminación o reestructuración) proveen la clave de la *intriga* *. El obstáculo es el elemento estructural que sirve también de cruce entre el *sistema* de *personajes* * y la *dinámica* de la *acción* * y de la *fábula**.

SCHKRER, 1950.

Opsis

Término griego que significa "visión". La *opsis* es lo visible, lo ofrecido a la mirada: de aquí las nociones de espectáculo y de representación. En la *Poética* de ARISTOTELES, el *espectáculo** es una de las seis partes constitutivas de la tragedia, pero aparece depreciado en relación con otros componentes juzgados más fundamentales *{fábula *, carácter*,* canto, etc.). El lugar acordado a la *opsis*, es decir, a la puesta en escena, será determinante para el modo de transmisión y para el sentido global del *espectáculo**. Garantiza la especificidad de las artes de la *representación* *.

Ostensión

(Del latín *ostendere,* mostrar.)

Comunicación por el simple hecho de mostrar o de exhibir alguna cosa.

I

La ostensión permite observar directamente, sin la mediación de un sistema de signos, los objetos y personajes presentes ante el observador. No toda comunicación es obligatoriamente ostentadora (lenguaje, símbolos, alfabetos), pero siempre implica que se muestre al menos un elemento de la cosa comunicada: letras, un mapa, un retrato. El signo es siempre obligatoriamente mostrado y propuesto a la actividad cognoscitiva. Todo objeto estético, incluso cuando consiste en un sistema de signos (lingüísticos, pictóricos, plásticos), muestra estos signos (y no solamente la realidad a la cual los signos remiten). Esta insistencia en el mensaje y en su fabricación caracterizan a toda obra estética (JAKOBSON. 1963 - OSOLSOBE. 1980).

II. DE-MOSTRACIÓN DE LA OSTENSIÓN

La ostensión es uno de los factores esenciales de la representación teatral. La escena se presenta siempre como objeto a ser observado, cualquiera que sea su forma o su función. Este aspecto de mostración ha sido considerado desde siempre como la característica del teatro (en oposición a la epopeya o a la poesía, que no muestran las cosas directamente sino que las describen a través de un narrador). Mientras que en la novela el gesto de mostrar es interior a la ficción, en el teatro esta mostración traspasa los límites de la obra y apela directamente al público a través del gesto del actor y del *gesíus* *, que remite al espectáculo puesto en escena.

La ostensión, en el teatro como en la vida, raramente existe en estado puro: se acompaña por la palabra, la música, el gesto.

III. FORMAS DE LA OSTENSIÓN

Jamás hay ostensión completa: en el curso de un espectáculo, sólo percibimos imágenes o fragmentos de la realidad escénica o corporal. La ostensión es una noción relativa y que se manifiesta en relación a elementos no mostrados o menos mostrados. Toma la forma de una sinécdoque: una parte remite al todo, y el director escénico sólo debe sugerir una realidad compleja a través de un detalle característico: la corona por el rey, las cadenas y la bola por el cautiverio. La puesta en escena a menudo procede por metaforización: un elemento mostrado apela a otro; un objeto idéntico se transforma en millares de figuraciones según las necesidades de la representación.

Toda una estilística o una retórica de la ostensión podría elaborarse según el modo de la (de)mostración. Tres tipos fundamentales podrían servir de puntos de referencia:

A. La ostensión mimética muestra el objeto sugiriendo que éste es idéntico a su referente. En el caso límite, la puerta de la escena es una verdadera puerta *(naturalismo*)*.

B. La ostensión simbolizadora extrae del objeto propiedades que sugieren otra existencia (ideal, religiosa o moral). Lo que se muestra sugiere la existencia de una cara velada de las cosas.

C. La ostensión demostrativa muestra un objeto como reconstituido o desmontable: detrás del objeto ya no aparece un aspecto secreto, sino la figura del fabricante y el comentario del que muestra o

representa esta realidad a distancia. Sabemos que BRECHT, para "demostrar" su teatro épico, comparó la representación teatral a un accidente de tráfico. Todo lo que vemos es reconstituido por los testigos del accidente, quienes representan la escena y la comentan desde diversos planos, técnico, social y político. El actor que reconstituye el accidente "no olvida que él no es el imitado sino el imitador. En otras palabras: lo que el público ve no es una fusión entre el demostrante y el demostrado; no es un tercero independiente, que no admite discusión; un tercero con los borrosos contornos de 1 (demostrable) y de 2 (demostrado), como el que nos brinda el teatro habitual en sus producciones" (BRECHT, 1972:522-523). La ostensión demostrativa (brechtiana) aparece como una síntesis de las dos primeras: supera totalmente el simple naturalismo y el subjetivismo poético, utilizando alternativamente estos dos modos: el de la expresión directa y del comentario según una *perspectiva** crítica.

IV. LIMITES DE LA OSTENSIÓN

Por ostensión teatral, entendemos particularmente el decorado, la coreografía, la organización y figuración de los personajes. El actor, desde el momento en que entra en la escena, está destinado a ser observado sin interrupción y nos fascina con su *presencia**. Pero a esta ostensión de elementos visuales hay que añadir una *ostensión verbal:* la de las palabras de los personajes. Desde el momento en que se emite el discurso en una sala, y por lo tanto en una situación ficticia y estética, el espectador lo recibe como signo poético y fija su atención en sus sentidos ocultos, en su estructura retórica y en sus *procedimientos** estilísticos. Esta forma de poner de manifiesto la textura del discurso es una manera de mostrar y de *iconizar** el lenguaje. De una forma más general, toda la representación teatral se remite a sí misma: el teatro se refleja a sí mismo y en este sentido es siempre *metateatro**. es decir, reflexión sobre sí mismo y por sí mismo.

V. LÍMITES DE UNA OSTENSIÓN PURA. LA DIALÉCTICA SHOWING/TELLING

Si es verdad que el teatro muestra las cosas, no es menos cierto que muestra lo que quiere y gracias a una técnica insospechada. Este impersonal *él teatral* lo componen sin duda el dramaturgo, el director y el actor, que intervienen como comentadores en su exposición de acciones y de, protagonistas. Representación objetiva y comentario subjetivo de un narrador son, como lo presintió BRECHT, solamente aspectos complementarios de la actividad artística. *Mostrar* se acompaña por una composición metacrítica de un narrador. *Decir* no excluye tentativas de experimentar de manera icónica la realidad del lenguaje y del universo descrito. El teatro, la pintura o el cine, a los que sólo creíamos capaces de mostrar, de hecho no funcionan sino según las leyes de un discurso, de una manera retórica y lineal de decir las cosas. Inversamente, el lenguaje poético a veces se asemeja a una realidad palpable. La línea divisoria entre *showing* y *telling* es siempre en cierto grado arbitraria y difícil de trazar.

—> *Épico, discurso, indicio, icono, comunicación.*

BOOTH, 1961 - ECO, 1975, 1977 - DE MARINIS, 1979 - QSOLSOBE, 1981.

P

Pantomima

(Del griego *pantomimos*, que lo imita todo.)

La pantomima es un espectáculo compuesto sólo por los gestos del actor. Próximo a la anécdota o a la historia narrada por medios teatrales, la pantomima es un arte independiente, pero también un componente de toda representación teatral, particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación y facilitan la producción de *cuadros vivientes**. De este modo, según DIDEROT. "la pantomima es una porción del drama", y buscará el equivalente teatral de los cuadros patéticos de GREUZE. En el siglo XX, los mejores ejemplos de pantomima se encuentran en las películas burlescas de B. KEATON y C. CHAPLIN.

—> *Mimo, cuadro viviente, gesto.*

KEPSIS, 1974 - MARCEAU, 1974 - DIDEROT, 1975:100-111 - DE MARINIS, 1980.

Papel

I. EL PAPEL DEL ACTOR

Como *papel* se designa en el teatro:

A. El conjunto de texto dramático y acción escénica correspondientes a un *personaje** y asumidos por un actor ("reparto de papeles").

B. El personaje tal como lo concibe e interpreta un actor concreto: el papel del traidor, de Hamlet, etc. Cuando el actor interpreta un personaje completamente distinto de su personalidad individual y de su estilo de actuación, crea un *papel* (bien o mal) *compuesto* (en francés: *"róle de composition")*.

II. EL JUEGO DE LOS PAPELES

Se trata de un test psicosociológico consistente en que una persona represente una conducta distinta a la suya, con el fin de determinar, según sus improvisaciones, su aptitud para evaluar otro grupo social u

otra cultura *(psicodrama*)*.

—> *Estereotipo, tipo, rol.*

Parábola

(Del griego *parabolé.* comparación.)

I. DUALIDAD Y AMBIGÜEDAD

En un sentido estricto, la parábola (bíblica) es un relato que encierra, cuando se profundiza en su apariencia y sentido, una verdad o un precepto moral o religioso.

Una obra de teatro parabólica (o *parábola* teatral) se lee igualmente en dos niveles, como en retórica, en la alegoría o en la parábola: el relato inmediato, especie de "cuerpo" perceptible y evidente, y el relato oculto cuyo espíritu debe descubrir el oyente.

Históricamente, la parábola teatral aparece en épocas caracterizadas por profundos debates ideológicos y por la voluntad de utilizar la literatura con fines pedagógicos: épocas como la Reforma y la Contra-Reforma, el filosófico siglo XVIII, la época actual (BRECHT. FRISCH, etc.).

II. ESTRUCTURA Y FUNCIÓN

A. La parábola es un género de "doble fondo": 1/ el plano de la anécdota, de la fábula: utiliza un relato fácilmente comprensible y narrado con soltura. Este relato se actualiza en el espacio y en el tiempo; evoca un medio ficticio o real donde los acontecimientos supuestamente se produjeron. 2/ El plano de la "moraleja" o enseñanza: transposición intelectual, sistemática y teórica de la fábula: en este nivel profundo y "serio" captamos el alcance didáctico de la obra y podemos, llegado el caso, compararla con nuestra situación presente.

B. La parábola es un *modelo reducido* de nuestro propio mundo, cuyas proporciones han sido fielmente respetadas. Todo hecho concreto se reduce a la escala de un principio teórico, transcrito en el lenguaje reductor de las reglas de funcionamiento.

C. La parábola es, paradójicamente, una forma de hablar acerca del presente, al mismo tiempo que lo pone en perspectiva y lo disfraza en una historia y un cuadro imaginarios. A menudo el dramaturgo rechaza la solución inmediata que consistiría en describir el presente con múltiples detalles naturalistas, pues correría el riesgo de ocultar lo esencial de la estructura que describe, de no explicitar el mecanismo ideológico que sostiene y supone la apariencia verista. Es, pues, el deseo de realismo el que lo impulsa a valerse de la forma camuflada de la parábola.

D. La parábola exige, por su propia constitución, ser traducida en un subtexto ideológico que vincule la apariencia de la fábula con nuestra propia situación. "Normalmente, esta traducción se realiza sin dificultad: detrás de *El almo buena de Se-Chuan* (BRECHT) se leerá la imposibilidad de ser

humanitario en el mundo de la explotación económica, etc. A veces, sobre todo desde el drama absurdo o grotesco contemporáneo, la lección es indescifrable: M. FRISCH da a su *Bieder-mann y los incendiarios* el subtítulo de *obra didáctica sin enseñanza.* La dramaturgia del absurdo impide toda búsqueda de significación simbólica: no obstante, a menudo produce la ilusión de ser sólo la envoltura lúdica de verdades esenciales de la condición humana. Pero contraría perversamente toda hipótesis interpretativa.

Sin embargo, la parábola no podría ser, sin perder todo su encanto, una simple interpretación torcida término a término de un mensaje a transmitir. Siempre debe conservar cierta autonomía y opacidad para significar por sí misma (parecida en esto al signo poético, que siempre vale sólo por su aspecto significante y material).

Parada

La *parada* consistía en un comienzo (en el siglo XVIu, en Francia) en volatineros, artistas que reunían al público, a menudo en un balcón o en una zona elevada, para invitarlo a asistir al espectáculo en el interior. El término llegó a ser a veces sinónimo de "pésima obra de teatro" (LITTRE).

La palabra expresa bien la voluntad de exhibición, de despliegue de talentos acrobáticos y de demostración cómica y *ostensión** de actores. La *parada* es una forma tradicional de intervención teatral que conoció su momento de gloria en el Teatro de la Feria en los siglos XVII y XVIII. A comienzos del gran siglo, el Hotel de Bourgogne ya creaba exhibiciones de cómicos (GROS-GUILLAUME. GAULTIER-GARGOUILLE, TURLUPIN). A fines del siglo XVII, los italianos se especializan en el Teatro de la Feria y en el Teatro-Italiano, perpetuando la tradición popular de la farsa y de la *Commedia dell'Arte** (véase, las farándulas inéditas de la Feria Saint-German de Ch. Gueullette). La *parada* es escrita a veces por autores para teatros de sociedad, y su "fondo debe ser agradablemente licencioso" (COLLE y su *teatro de sociedad,* LESAGE, FUZELIER. VOLTAIRE, BEAUMARCHAIS). En el siglo XIX, la tradición se mantiene con el Boulevard du Crime y con los cómicos ambulantes (como BOBECHE y GALIMAFRE). En la actualidad, es la forma por excelencia del teatro agit-prop o del narrador de relatos populares (como DARIO FO).

Parlamento (o tirada)

Réplica de cierta extensión que forma un todo y a menudo se organiza retóricamente en una sucesión de oraciones, preguntas o argumentos. El término es particularmente usual en la dramaturgia clásica, cuando el texto del *poema dramático* * se distribuye en discursos largos y estructuralmente autónomos. Cada parlamento (o tirada) tiende a transformarse en un poema con sus propias leyes internas, que responden a otros parlamentos -"poemas".

El parlamento no satisface las exigencias de un diálogo "rápido", sometido a un realismo psicológico (exclamación, interrupción, *contradiscurso).* Rechaza el psicologismo fácil de las *stichomythias** *o* de las exclamaciones, y admite su origen literario y retórico *{procedimiento**).

—> *Réplica, monólogo*, *diálogo.*

Parodia

(Del griego *parodia,* contra-oda, contra-canto.)

Obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. El LITTRE la define como "obra de teatro de género burlesco o interpretación torcida de una obra de género noble". ARISTOTELES atribuye su invención a HEGEMON DE TASOS, mientras que ARISTOFANES parodia, en *Las ranas,* las obras de ESQUILO y EURIPIDES. La *parodia del Cid* en el siglo XVII o la *reactualización del Cid* por PLANCHON, son algunos ejemplos.

I. DESDOBLAMIENTO

La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de *ironía**. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica. Cita el original deformándolo y apelando constantemente al esfuerzo de reconstitución del lector o del espectador. A la vez como *cita** y creación original, mantiene relaciones intertextuales estrechas con el ante-texto. La parodia, más aún que el pastiche o la interpretación torcida, expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. El acto de comparación es parte del fenómeno de *recepción**. Consiste en que el parodiante, y luego el espectador, invierta todos los signos: reemplazar lo noble por lo vulgar, el respeto por la irreverencia, lo serio por la burla. Esta inversión de signos se realiza generalmente en un sentido degradante, pero no siempre: un género vulgar o una fábula pobre pueden ser reemplazados por un estilo noble o una historia de príncipes: el contraste y el efecto cómico surgirán aún más vigorosamente.

II. MECANIZACIÓN

Según los formalistas rusos, los géneros evolucionan en general por parodias sucesivas, donde el elemento parodiante va en contra de los procedimientos automatizados y estereotipados: "La esencia de la parodia reside en la mecanización de un procedimiento definido" (...) "De este modo la parodia alcanza un doble objetivo: 1/ mecanización de un procedimiento definido; 2/ organización de una materia nueva que no es sino el antiguo procedimiento mecanizado" (TINIANOV, 1969:74). Así, la parodia tiende a transformarse en un género autónomo y en una técnica para revelar el procedimiento artístico. En el teatro, esto se traducirá en una recuperación de la teatralidad y en una ruptura de la ilusión por medio de una gran insistencia en los elementos que caracterizan a la representación teatral (exageración de la declamación, del pathos, de lo trágico, de los efectos escénicos, etc.). Como la ironía, la parodia es quizás un principio estructural inherente a la obra dramática: la puesta en escena muestra excesivamente sus "hilos" y subordina la *comunicación** interna (la de la escena) a la comunicación externa (entre la escena y la sala).

III. METALENGUAJE

La parodia de una obra no es solamente una técnica cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye, pues, un metadiscurso crítico de la obra original. A veces, en cambio, re-escribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra parodiada (por ejemplo, *Macbett* de IONESCO al parodiar el *Macbeth* de SHAKESPEARE).

IV. FINALIDADES Y CONTENIDOS

La parodia recae sobre un estilo, un tono, un personaje, un género o simplemente sobre situaciones dramáticas. Cuando tiene un propósito didáctico o moralizante, se aproxima a la *sátira:* ésta es netamente social, filosófica o política. Su objetivo es fundamentalmente serio y opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores. No se satisface, como la *ironía*,* la parodia o el pastiche, con "rozar" su objeto por puro juego. Se considera reformadora ("La satire en leqons, en nouveauté fertilc/sait seule assaisonner le plaisant et l'utile/et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bons sens,/détrompe les Esprits des erreurs de leur temps") (BOILEAU. *Sátira* IX). A menudo se observa su violencia y su aptitud para atacar al hombre en lo que le es más sagrado. En este aspecto se aproxima a la *burla,* que es, según LA BRUYERE, "...entre todas las injurias, la menos perdonable; es el lenguaje del menosprecio" (...) "ataca al hombre en su último refugio, que consiste en la opinión que éste tiene de sí mismo, busca ridiculizarlo ante sus propios ojos..." (1934:86).

Cuando no hay pretensión reformadora, la parodia es a menudo formal (destruir para romper una forma, un estilo), *grotesca** y *absurda* *; todos los valores estéticos y filosóficos son negados en un gigantesco juego de masacre.

—> *Cómico, intertextualidad.*

Cahiers du XXe siècle, 1976.

Parte

Tipo de papel o rol interpretado por un actor y que corresponde a su físico o a su estilo de actuación; la parte de *criada,* de *galán,* etcétera. De ésta palabra procede *reparto:* distribución de los *papeles* de una obra entre los actores de una compañía.

I. TIPOLOGÍA DE LOS PAPELES

La parte que asume un actor está en función de su morfología, su voz, su personalidad. Antiguamente no se separaba netamente a los actores trágicos de los cómicos. Pero las subdivisiones son innumerables:

A. Según su rango social: los reyes, los criados, los pequeños amos, etcétera.

B. Según su vestimenta: parte de capa (primeros papeles y padres de comedia), parte de jubón (aldeanos de la ópera-cómica que representan en camisa y jubón), etcétera.

C. Según el carácter: el calavera, el traidor, la bella y la bestia, etc. (POUGIN, 1885).

La codificación de las partes testimonia una necesidad de legislar en el campo artístico: por ejemplo, en su *Decreto de Moscú* NAPOLEON publicó ¡una lista de papeles para el teatro!

La parte es una síntesis de rasgos físicos, morales, intelectuales y sociales. No hay una regla científica para distribuir los papeles, lo esencial es tener "el físico del papel".

Es una noción intermediaria y espuria entre el personaje y el actor que lo encarna. En el naturalismo, idealmente, un actor coincide física y moralmente con su personaje.

Esta concepción "psicológica" del trabajo del actor está, sin duda, históricamente fijada: de la comedia clásica al drama naturalista, pasando por la *Commedia dell'Arte**. Tiene como propósito estético-ideológica, la idea de que un actor debe utilizar sus cualidades para encarnar mejor a su personaje. Hoy esta noción ha caído en desuso, al menos en el teatro experimental y salvo en la teoría de MEYERHOLD.

II. CATEGORIZACIÓN DE MEYERHOLD

Una de las sistematizaciones más rigurosas de las partes es la de MEYERHOLD (1975). Este distingue, tanto para el actor como para la actriz, diecisiete categorías según sus características físicas y su función dramática (importancia para la intriga). La tipología se traza en función de los papeles existentes en el repertorio y según los principios del obstáculo trágico, de lo paradójico y de lo grotesco.

—> *Papel, rol, personaje, tipo, caracterización*, *estereotipo, tipo.*

ABRAHAM, 1933.

Participación

Véase *recepción*

Patético

(Del griego *pathétikos,* que excita la pasión.)

Cualidad del texto o de la representación que provoca una viva emoción.

*Lo dramático** es una categoría literaria que describe la acción, su conducta y sus *resurgimientos**.

*Lo trágico** se vincula a la idea de necesidad y de fatalidad del destino funesto, pero libremente provocado y aceptado por el héroe.

Lo patético es un *modo de recepción* * del espectáculo que provoca la compasión. Las víctimas inocentes son abandonadas a su destino sin ninguna defensa.

Lo patético conoció su apogeo en la tragedia de los siglos XVII y XVIII y en el drama burgués. Pero siempre sigue siendo un ingrediente del éxito emocional y/o comercial (véase *Love Story,* el estilo actual del *Berliner Ensemble,* las novelas o folletines sentimentales, las fórmulas huecas del estilo fascista, el realismo socialista del héroe-irreprochable-pero-un-instante-incomprendido). Algunos teóricos (SCHILLER, STAIGER actualmente), han hecho de esto el criterio específico de la dramaturgia. De este

modo, para E. STAIGER, "el discurso patético, a diferencia del lenguaje lírico, presupone un interlocutor, no un locutor que reconoce, como en el caso de la épica, sino un interlocutor a quien intenta eliminar, ya sea que el orador convenza al auditor, o que el auditor sea eliminado por el poder del discurso" (1946:107).

Si lo patético, tal como lo hemos definido, caracteriza bien un tipo de teatro y de representación clásicas, es difícil sin embargo universalizarlo como cualidad fundamental del teatro; para ello sería necesario elucidar el proceso emocional y cognitivo de la recepción teatral, tarea que dista mucho de hallarse cumplida.

KOMMERELL, 1940 - STAIGER, 1946 - ROMILLY, 1961 - HEGEL, 1965 - SCHILLER, 1973 - DIDEROT, 1975 - EISENSTEIN, 1976, 1978.

Pathos

(Del griego *pathos,* sentimiento, sufrimiento.)

1.- Cualidad de la obra teatral que suscita emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador.

En la retórica, el *pathos* es la técnica capaz de conmover al oyente (en oposición al *ethos,* impresión moral ejercida por el orador).

El teatro, en particular la tragedia, recurre a lo patético en cuanto invita al público a identificarse con una situación o causa cuya evocación agita violentamente al espectador (RACINE, CORNEILLE).

En la *Poética* de ARISTOTELES, el pathos es la parte de la tragedia que, ya sea por la muerte o los acontecimientos trágicos que sufren los personajes, provoca sentimientos de *piedad** (eleos) y de *terror** (phobos) que conduce a la *catarsis**.

HEGEL (1965:327-340) distingue el pathos subjetivo y el pathos objetivo. El pathos subjetivo es el sentimiento de sufrimiento, derrota y pasividad que se apodera del público, mientras que el pathos activo busca "conmover al espectador, desarrollando ante sus ojos el aspecto sustancial de las circunstancias, metas, y caracteres" (340) (...) "El pathos que impulsa la acción puede ser provocado en cada cual por fuerzas morales o espirituales, interpelaciones divinas, la pasión de la justicia, el amor a la patria, a los padres, hermanos, el amor conyugal" (327).

2.- *Pathos* suele presentar hoy un sentido peyorativo: es lo *patético** excesivamente acentuado. Ciertas formas de actuación (particularmente en el siglo XVIIt), la escritura dramática (véase la *comedia sentimental**) se valen excesivamente del pathos: exageran demasiado los efectos y explotan demasiado visiblemente nuestros puntos débiles (las parodias del pathos schilleriano realizadas por BÜCHNER o BRECHT indican bien la proximidad de esta emoción estilizada y del ridículo).

3.- *El pathos* no es legible solamente en el nivel de un texto abarrotado de exclamaciones, repeticiones y términos que expresan el estado psicológico del locutor. Se manifiesta en una gestualidad irrealista, acentuando las expresiones, jugando con efectos plásticos de agrupaciones de actores, reconstituyendo cuadros vivientes (véase DIDEROT, 1965, al describir la muerte de SOCRATES y las reacciones de terror de sus allegados).

El pathos, elemento perceptible como producción tanto como *recepción*,* varía en cada época. A veces ocurre que no es sorprendente, sino natural para la época donde surge. Sólo años después, al

escuchar una grabación o ver una película, resulta exagerado y artificial. Lo cual indica claramente la importancia de los códigos ideológicos de la *recepción** en la evaluación de su presencia y calidad.

Pausa

Observar una "pausa" es puntuar la recitación del texto con breves *silencios**.

Pedagógico (teatro...)

Véase *obra didáctica, teatro didáctico*

Peripecia

(Del griego *peripeteia,* cambio imprevisto.)
Cambio repentino de situación, *punto decisivo** de la acción.

I. EN EL SENTIDO TÉCNICO POST-ARISTOTELICO

La peripecia se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un curso inesperado. Se trata, según ARISTOTELES, del paso de la felicidad a la desgracia o inversamente. Para FREYTAG, es "el momento trágico que sigue a un acontecimiento imprevisto, aunque verosímil, en el contexto de la acción anteriormente expuesta; desvía la búsqueda del héroe y de la acción principal en una nueva dirección (1965).

II. EMPLEO ACTUAL

La peripecia no se vincula ya al momento trágico de la obra; designa las vicisitudes de la acción ("un viaje con muchas peripecias"), o el episodio que sigue al momento culminante de la acción ("el resto sólo fue una *peripecia").*

Personaje

(Del latín *persona,* máscara; véase etimología más abajo.)
El personaje es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas.
La palabra latina *persona* (máscara) traduce la palabra griega que significa *papel o* personaje dramático. Sólo a través del uso gramatical de *persona* para designar las tres personas (yo-tú-él), adquiere la palabra la significación de ser animado y de persona humana.

I. METAMORFOSIS HISTÓRICAS DEL PERSONAJE

A. En el teatro griego, la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor; no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático. El actor se diferencia netamente de su personaje, es sólo su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su actuación el gesto y la palabra. Toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de *identi-ficación**. Esta simbiosis entre personaje y actor (que culmina en la estética del gran actor romántico), causa las más grandes dificultades en el análisis del personaje.

B. A partir del Renacimiento y hasta el Clasicismo francés, el personaje vive su hora de gloria: se compone de un conjunto compacto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal. Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, con el surgimiento del individualismo burgués, el personaje se afirma como individuo definido sociológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares. Esboza su mutación extrema en forma de personaje naturalista. Forma así un solo cuerpo con su intérprete y llega a ser imposible determinar cómo se distingue del cuerpo y del espíritu del actor, y en qué consisten sus acciones. De hecho, forma parte del *medio*, que lo predetermina totalmente. Pierde su autonomía sustancial y reacciona según un determinisino que lo sobrepasa.

II. LA DIALÉCTICA ENTRE PERSONAJE Y ACCIÓN

Todo personaje teatral realiza una acción (incluso si, como los personajes de BECKETT, no hace nada visible); inversamente, toda acción necesita, para ser llevada a escena, protagonistas, ya sean estos personajes humanos o simples *actantes**. De esta constatación proviene la idea fundamental, para el teatro y para toda *forma de relato*, de una dialéctica entre *acción** y *carácter**. Tres modalidades de este intercambio son posibles:

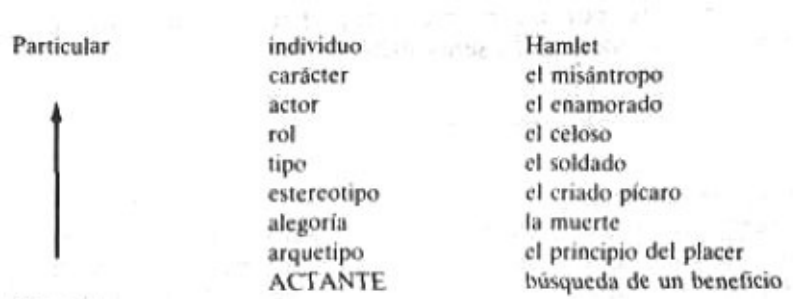
A. La acción es el elemento principal de la contradicción y determina todo el resto. Esta es la tesis de ARISTOTELES: Los personajes "no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo" (1450a). El personaje es aquí un agente, y lo esencial es mostrar las diferentes fases de su acción en una intriga bien "encadenada". Hay que señalar que hoy volvemos a esta concepción de la acción como motor del drama: los dramaturgos y los directores prefieren no partir de una idea preconcebida del personaje, y presentan "objetivamente" las acciones, sin preocuparse de justificarlas por un estudio psicológico de sus motivaciones (por ejemplo, BRECHT, en *Un hombre es un hombre,* y PLANCHON, citado en: COPFERMAN, 1969:245-249).

B. La acción es la consecuencia secundaria, y casi superflua, de un análisis propio del carácter; el dramaturgo no se preocupa, pues, por explicitar la relación de ambos elementos. Tal es la concepción de la dramaturgia clásica o, más precisamente, de la tragedia francesa del siglo XVII. De este modo, en RACINE, el personaje, al ser planteado como esencia moral, *vale* por su ser, por su posición trágica, y

no tiene ninguna necesidad de pasar directamente a la acción puesto que él es la acción: "hablar es actuar, el logos toma las funciones de la praxis y la sustituye. Toda la decepción del mundo se reúne y se redime en la palabra, el actuar se vacía, el lenguaje se llena" (BARTHES, 1963:66). El personaje llega aquí a un punto definitivo en su esencialismo: no se define más que por una *esencia* (la trágica), por una *cualidad* (la avaricia, la misantropía) y en última instancia por un reparto de *partes** físico o moral. En estas condiciones, el personaje no es desmontable y tiende a transformarse en un individuo autónomo. Lsto es lo que ocurrirá más tarde con la estética naturalista: el personaje ya no es un ser definido idealmente y en abstracto, sino que continúa siendo una sustancia (esta vez determinada por un medio económico-social) que se basta a sí misma y que sólo se mezcla con la acción de manera secundaria, y sin poder intervenir libremente en su desarrollo.

C. En una teoría funcionalista del relato y de los personajes, la acción y el *actante** dejan de ser contradictorios; se complementan, el personaje se identifica como *actante** de una esfera de acción que le pertenece sólo a él: la acción es diferente según sea realizada por el *actante*,* por el *actor*,* o por el *rol**.

W. PROPP (1965) fue quien dio origen a esta visión dialéctica del personaje activo. Las teorías del relato que le siguieron (GREIMAS, 1966 - BRHMOND. 1973 - BARTHES. 1966a) aplican este principio afinando el análisis según las diferentes fases obligatorias de todo relato y las funciones propiamente dramáticas (SOURIAU, 1950). De este modo se trazan diversos trayectos obligatorios de la acción y se determinan sus articulaciones principales. Además de este análisis "horizontal", se busca sondear el espesor del personaje: se radiografían varios niveles o capas de la realidad, yendo de lo más general a lo más particular.



Grados de realidad del personaje

III. EL PERSONAJE COMO SIGNO EN UN SISTEMA MAS AMPLIO

El personaje (rebautizado *agente, ociante** o *actor*)* se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos en oposición a los de otros personajes.

Para que existan *acción** y *héroe*,* es necesario definir un campo semántico normalmente vedado al héroe, y que éste viole la ley que le impide entrar en él. Tan pronto como el héroe "sale de la sombra", es decir, abandona su medio sin conflicto para penetrar en un terreno extraño, el mecanismo de la acción se desencadena. La acción sólo se detendrá cuando el personaje haya recuperado su estado original o haya llegado a un punto donde su conflicto ya no existe.

El personaje de una obra se define por una serie de rasgos distintivos: héroe/malo, mujer/hombre,

niño/adulto, enamorado/no-enamora-do, etc. Estos rasgos binarios hacen de él un paradigma, una intersección de propiedades contradictorias. Esto logra destruir totalmente la concepción de un personaje como esencia indivisible: siempre hay implícitamente un desdoblamiento del carácter y una referencia a su contrario (BRECHT, con su efecto de extrañamiento, no hace sino aplicar este principio estructural haciendo aparecer la *duplicidad* del personaje y la imposibiliad de que el espectador se identifique con este ser dividido).

De estas descomposiciones sucesivas no se desprende una destrucción de la noción de personaje, sino una clasificación según sus rasgos y sobre todo una puesta en relación de todos los protagonistas del drama: estos, en efecto, son remitidos a un conjunto de rasgos complementarios, e incluso se llega a una noción de *inter-personaje* mucho más útil para el análisis que la antigua visión mítica de la individualidad del carácter. No hay peligro de que el personaje teatral "se desintegre" en una multitud de signos contrarios, puesto que por regla general es encarnado siempre por un mismo actor. Esta es una característica fundamental de su naturaleza semántica.

IV. SEMÁNTICA DEL PERSONAJE

A. Aspecto semántico:

El personaje es, en efecto, por mediación del actor, "puesto'' directamente (*ostensión *)* ante el espectador. Primeramente no designa otra cosa que a sí mismo, dando una imagen *(icono*)* de su apariencia en la ficción, produciendo un *efecto de realidad** y de *identificación**. Esta dimensión del aquí y del ahora, del sentido inmediato y de la autorreferencia, constituye lo que BENVENISTE (1974) llama dimensión *semántica,* significación global (o intentada) del sistema del signo.

B. Aspecto semiótico:

Pero el personaje, como acabamos de verlo, se integra en el sistema de otros personajes, y vale y significa por contraste en un sistema semiológico formado por unidades correlativas. Es un engranaje en el conjunto de la maquinaria de caracteres y de acciones. Ciertos rasgos de su personalidad son comparables a los rasgos de otros personajes, y el espectador manipula estas características como un fichero donde cada elemento remite a los otros. Esta funcionalidad y esta facultad de montaje/desmontaje lo transforman en una materia maleable, apta para todas las combinaciones.

C. El personaje como "intercambiador":

Esta doble pertenencia del personaje a la semántica y a la semiótica lo transforma en una plataforma giratoria entre el *acto** y el acontecimiento, por una parte, y su valor diferencial dentro de la estructura ficticia, por otra. Como "intercambiador" entre *acontecimientos** y *estructura *,* el personaje pone en relación elementos que de otro modo serían inconciliables: 1/ efecto de realidad, la identificación y todas las proyecciones que el espectador es capaz de experimentar; 2/ pero también la integración semiótica en un sistema de acciones, de caracteres y, más a menudo, en un universo de sentido teatral: la semiotización de la escena y su funcionamiento lógico.

Esta interacción entre dimensión semántica y semiótica se plasma en un verdadero intercambio que constituye el funcionamiento mismo de la significación teatral. Todo lo que pertenece al campo de la semántica *{presencia** de actores, *ostensión*,* iconicidad de la escena, *acontecimiento** del

espectáculo) es, en efecto, susceptible de ser *vivido* por el espectador, pero también de ser utilizado e integrado por el sistema de la ficción y, en definitiva, en el universo dramático: todo *acontecimiento** es semiotizable *(semiotización*).* Inversa y dialécticamente, todos los sistemas que hemos podido construir sólo adquieren una realidad teatral en el momento (el *acontecimiento* *) de la identificación y de la carga emocional que experimentamos ante el espectáculo. Acontecimiento espectacular y estructura de la acción y de los personajes se complementan y contribuyen al placer teatral.

D. Personaje *leído y* personaje *visto:*

El estatuto del personaje teatral consiste en ser encarnado por el actor, y no ya en ese ser de papel cuyo nombre, extensión de los parlamentos y algunas informaciones directas (a través de él y de las otras figuras) o indirectas (a través del autor) conocemos. El personaje escénico adquiere, gracias al actor intérprete, una precisión y una consistencia que le permiten pasar del estado virtual al estado icónico. Ahora bien, este aspecto físico y actual del personaje *(presencia *)* es, de hecho, lo que éste tiene de específicamente teatral, y lo que produce mayor impacto en la recepción del espectáculo. Todo lo que la lectura nos dice entre líneas sobre el personaje (su físico, el medio donde evoluciona) ha sido dictatorialmcnte determinado por la puesta en escena: esto reduce nuestra percepción imaginaria del rol, pero al mismo tiempo *añade* una perspectiva que no imaginábamos, cambiando la *situación** de enunciación y, al mismo tiempo, la interpretación del texto pronunciado.

Sin duda podemos comparar *personaje leído y personaje visto,* pero en las condiciones normales de recepción de la representación, sólo nos enfrentamos al segundo. En esto nuestra situación —cuando conocemos la obra que vamos a ver— difiere profundamente de la del director, y nuestros análisis deben partir del personaje en escena, el cual —por su posición de enunciador y de elemento de la *situación* * dramática— nos impone ya una interpretación del texto y del espectáculo en su integridad. Los puntos de vista del lector y del espectador "ideal" son aquí irreconciliables: el primero exige que la actuación corresponda a cierta visión que se hace de los personajes y de sus aventuras, el segundo se contenta con descubrir el sentido del texto a través de las informaciones de la puesta en escena y con observar si ésta hace "hablar" al texto de una manera clara, inteligente, redundante o contradictoria (textual y *visual*).* Sin embargo, se produce cierto desajuste en la visión del personaje *leído* (por el literato) y del personaje *visto* (por el espectador): el personaje del libro es sólo visualizable si agregamos algo a sus características físicas o morales explícitamente enunciadas: reconstituimos su retrato a partir de elementos dispersos (proceso de inferencia y de generalización). En cambio, para el personaje en escena, hay demasiados detalles visuales como para que seamos capaces de enumerarlos y evaluarlos: debemos abstraer los rasgos pertinentes y armonizarlos con el texto, de manera que podamos escoger la interpretación que nos parezca correcta y simplificar la imagen escénica demasiado rica que percibimos (proceso de abstracción y de *estilización* *).

E. Mimetismo y codificación:

Esta ojeada histórica demuestra claramente que el personaje ficticio siempre está vinculado a la sociedad en la cual se ha enraizado, puesto que se define miméticamente como un *efecto de persona:* sólo se comprende si lo comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición. Nuestra comprensión también depende de la visión que en la actualidad nos hacemos, con una perspectiva temporal, de una acción pasada y de sus

protagonistas. Pero este *efecto de persona* sólo se instaura al cabo de un proceso de abstracción y codificación. En efecto, el personaje se reduce siempre a un número limitado de características psicológicas, morales, sociológicas, a pesar del efecto de realidad y de totalidad que el cuerpo del actor produce "naturalmente". De este modo, incluso el personaje más naturalista no es sino una ficha virgen en la cual el espectador inscribe, sin saberlo, propiedades contrastivas en función de las acciones y de la descripción hechas por los otros o por él mismo. Es esta simplificación y codificación semántica la que ha dado pie a los análisis estructurales del relato y a los modelos actanciales (PROPP, SOURIAU, GREIMAS): el personaje es, pues, un actante que se opone o se alía a otros actantes según un proyecto de sentido que consiste en el esbozo de la acción o de la *fábula* *. El personaje, pues, sólo se plasma al término de una construcción textual que invita al lector a reunir pacientemente los engranajes, evitando considerarlo realizado desde el principio: por eso muchas prácticas poéticas, desde ARISTOTELES a BRECHT, lo consideran como un producto de la acción: los personajes ".no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones". (1450a).

F. Personaje y discurso:

El personaje teatral —en esto reside su superchería, pero también su fuerza persuasiva— parece inventar sus discursos. En realidad, es todo lo contrario: son sus discursos, leídos e interpretados por el director, los que inventan al personaje. Olvidamos esta evidencia ante su actuación segura. Pero el personaje, por otra parte, no dice ni significa sino lo que su texto (leído) pretendía decir: su discurso depende de la *situación* * ficticia en que se encuentra, de los interlocutores, de sus presupuestos discursivos: en suma, de la verosimilitud y la probabilidad de lo que puede decir, puesto en una situación dada.

Comprender al personaje es ser capaz de realizar la unión entre su texto y una situación en escena y, al mismo tiempo, entre una situación y la manera en que iluminará el texto: iluminar mutuamente la escena y el texto, la enunciación y el enunciado.

Es importante captar la construcción del personaje según las muy diferentes informaciones que se nos dan sobre él: "Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice..." (1461a). Así, en la ficha establecida del .nombre de cada personaje, se indica y se compara lo que dice y lo que hace, lo que se dice sobre él y lo que se hace de él, más que basarse en una visión intuitiva de su fuero interno y de su personalidad. El análisis del personaje desemboca, pues, en el de sus discursos: se trata de comprender cómo el personaje es a la vez la *fuente* (él los enuncia en función de su situación y de su "carácter") y el *producto* (es sólo la figuración humana de sus discursos). Sin embargo, lo que sorprende al espectador es que el personaje nunca fue dueño de su discurso, y que este discurso mezcla a menudo varios hilos de diferentes procedencias: un personaje es casi siempre la síntesis no refleXIVa de varias formaciones discursivas, y los conflictos entre los personajes jamás son debates entre puntos de vista ideológicos y discursivos diferentes y homogéneos. Me aquí una razón más para desconfiar del *efecto de realidad** producido por el personaje y para no hacer de él una unidad discursiva y actancial absoluta.

El personaje es objeto de las más extrañas especulaciones con respecto a sus posibilidades de supervivencia en nuestro mundo anónimo, donde las cifras reemplazan a los caracteres. Sin embargo, -el personaje, incluso si ha perdido muchos de sus mitos y de sus poderes, no ha dejado de ejercer cierta fascinación en el lector o en el espectador. En el teatro, la renovación de la actuación por el actor, las

permutaciones, los desdoblamientos, los coros y las estilizaciones, no han hecho sino darle, para sorpresa suya, una nueva vida. El personaje, incluso como sujeto agitado, dividido o pulverizado, se reconstruye en innumerables antihéroes, figuras paródicas: muchos son los soportes físicos de una historia a la deriva.

V. ¿MUERTE O SUPERVIVENCIA DE LOS PERSONAJES?

Al cabo de esta experimentación sobre el personaje, podemos temer que éste no sobreviva a la desconstrucción y pierda su papel milenario de soporte de signos. Hace poco el director O. KREJCA se preguntaba con inquietud si la perspectiva semiológica llevaba a hacer del actor un signo contenido en un *sistema de signos* cerrados* (1971:9). Sin embargo, tenemos razones para tranquilizarlo: a pesar de la muerte "constatada" del personaje de la novela, la desaparición de los contornos de los caracteres en el monólogo interior, no es evidente que el teatro pueda también hacer la economía del personaje y que éste se disuelva en una lista de propiedades o de signos. Que sea divisible, que no sea una pura conciencia de sí donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología, esto está claro desde BRECHT y PIRANDELLO. Tampoco quiere decir que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no recurran ni al actor o al menos a un embrión de personajes. De hecho, las permutaciones, los desdoblamientos, la amplificación grotesca de los personajes, sólo hacen consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o social. Aportan su grano de arena en la demolición del edificio del sujeto y del personaje, propios de un humanismo ya agotado. Pero no pueden impedir la constitución de nuevos *héroes** o antihéroes: héroes positivos del realismo socialista, héroes constituidos sólo por su inconsciente, figura paródica del bufón o del marginal, héroes de mitos publicitarios o de la contracultura. El personaje no ha muerto; simplemente ha llegado a ser polimorfo y difícilmente aprehendible. Esta era su única posibilidad de supervivencia.

—> *Modelo actancial.*

Dictionnaire des personnages llttéraires, 1960 - STANISLAVSKI, 1966 - PAVIS, 1967b - UBERSFELD, 1977a - HAMON, 1977 -ABIRACHED, 1978.

Perspectiva

I. PERSPECTIVA VISUAL

(Del latín *perspicere,* ver al través.)

Por la forma en que el teatro presenta las cosas para que el espectador las vea, la perspectiva es concretamente el ángulo desde el cual percibo la escena y la manera en que la acción escénica se me presenta: "El teatro es, en efecto, esa práctica que calcula el lugar donde aparecerán las cosas: si sitúo el espectáculo aquí, el espectador verá esto; si lo sitúo en otro lugar, no lo verá, y puedo aprovecharme de este escondite para incorporar una ilusión: la escena es verdaderamente esa linea que viene a interceptar la red óptica, diseñando el punto de llegada y el comienzo de su desarrollo" (BARTHES, 1973b: 185).

El director dispone el decorado y los actores dialécticamente, es decir, en función a la vez de la

lógica de sus relaciones en un momento dado y de la forma en que la imagen aparecerá ante el público. Según la concepción de la escena como cubo-fragmento de una realidad "puesta en vitrina" *(Guckkastenbüne,* en alemán), el espectador se encuentra como inmovilizado en el centro de perspectiva de las diversas vistas de la escena; necesariamente se transforma en un ser pasivo y voycur, siendo fácilmente capturado por la ilusión. Todo parece concentrarse y representarse en su red óptica. En cambio, la zona de representación circular o fragmentada en espacios que rodean al espectador, no se percibe según una sola perspectiva. La perspectiva es un elemento dramático dinámico que fuerza al público a "acomodar" -por lo tanto a relativizar— y a multiplicar su visión de las cosas. Sin embargo, es preferible no trasladar directamente este concepto de visión real al dato objetivo y medible de la participación intelectual y emotiva del observador, pues la participación depende de muchos otros factores de *recepción *:* la estructura de la acción y la presentación de los acontecimientos, la interpretación ilusionista o "extrañada" de los actores, la identificación con un bando o un héroe. Estos elementos son ya parte de la *perspectiva interna* de los personajes, de su *punto de vista** en el universo ficticio.

II. PERSPECTIVA DE LOS PERSONAJES

Es el punto de vista de un carácter respecto del mundo y de los otro* caracteres, el conjunto de sus visiones, opiniones, conocimientos, sistema de valores, etc. Como sólo se pueden comparar diferentes perspectivas a partir de un mismo objeto fijo, las perspectivas de los personajes sólo tiene significación en relación con el mismo asunto, por lo general un conflicto de intereses o de valores, un juicio sobre la realidad. Es el dramaturgo el que distribuye los discursos de los personajes. Luego son los espectadores, que perciben sus puntos de vista sobre el mundo, quienes deben hacer este trabajo de comparación.

El estudio de puntos de vista reposa en el presupuesto de que cada personaje es una conciencia autónoma, dotada por el dramaturgo de la facultad de juzgar y exponer sus discrepancias a los otros. Este presupuesto se intensifica en el teatro por la presencia de actores/personajes intercambiando una palabra que parece pertenecerles únicamente a ellos.

Por otra parte, al hablar de perspectiva se corre el peligro de psicologizar esta noción, de transformarla en el atributo de una conciencia que, de hecho, no existe, y por lo tanto de no asociarla a una forma o a una instancia discursiva específica. *Perspectiva* pasa a ser un conjunto de ideas obtenidas de un mismo rol y que no tiene un significante, por lo tanto una noción sin forma, inaccesible. No es posible una comparación objetiva de todos los puntos de vista, simplemente porque los discursos de los personajes no están calcados de personas reales, porque la escritura dramática no es una imitación de diálogos tomados de la vida cotidiana. Es el trabajo dramático y la escritura del autor lo que fabrica las perspectivas. Sólo él constituye una perspectiva central (incluso si ésta es imprecisa, contradictoria y desconocida por el autor mismo). De este modo, la perspectiva de cada personaje está sobredeterminada por la perspectiva "del autor".

Hecha esta advertencia, el análisis de perspectivas individuales, y sobre todo de su resultante o perspectiva global de recepción "buscada" o sugerida por el autor, continúa siendo muy importante para el análisis dramático. Hace posible nuestro juicio acerca de los personajes y, por lo tanto, nuestra *identificación*,* o nuestra distancia crítica.

III, DETERMINACIÓN DE LAS PERSPECTIVAS INDIVIDUALES

Con excepción del *monólogo** o del *aparte*,* donde el personaje describe directamente lo que piensa, siempre debemos reconstituir los puntos de vista de los protagonistas. Para juzgar la acción mostrada en la escena, debemos ponernos en el lugar de cada personaje que habla. Este se transforma en una especie de ficha sobre la cual inscribimos sus características. Toda información vale, en consecuencia, para todas las demás, pues podemos suponer (*convención** dramática) que cada personaje sólo *dice* aquello que le hace original y diferente de los otros. Poco a poco somos capaces de aproximar los *contextos** de figuras y establecer nuestro propio sistema de valores, y decidir a quien se dirige nuestra simpatía. Después de cierto tiempo (muy a menudo con la exposición), las *caracterizaciones*:* son tan precisas, los campos tan bien trazados, que nuestra opinión se detiene y las figuras apenas pueden sorprendernos, salvo si se trata de una técnica dramática donde el "bueno" súbitamente se transforma en malo, donde el asesino es alguien de quien no sospechábamos, etcétera.

Trazada la tipología de esta manera, nos permite estructurar esos puntos de vista: —agrupación por identidad o por oposición de puntos de vista; —relativización de los puntos de vista; —subordinación de un punto de vista a otro; —construcción de un sistema *actancial*;* determinación de la porción de verdad de cada uno; —importancia relativa de las visiones; —*focalización* * del interés y rechazo de lo accesorio. Todas las preguntas que los personajes nos inspiran contribuyen a la formación del sentido y, en definitiva, a la búsqueda de una *perspectiva central,* resultante de perspectivas particulares, centro ideológico de la obra.

IV. PERSPECTIVA CENTRAL

No siempre se la puede deducir de la estructura de conjunto de las perspectivas individuales. La teoría de la recepción intenta hoy encontrar en la obra la imagen de un *espectador implícito* (o superespectador ideal hacia quien convergerían los sentidos de la obra y que sería el receptor ideal que el autor tiene "en mente").

A. Convergencia de perspectivas:

Se produce cuando nuestra simpatía ha sido manipulada sin ambigüedad en dirección de un héroe: no cabe duda de que la perspectiva del "falso-devoto" Tartufo es la incorrecta; incluso si no se nos dice cuál es la correcta, sabemos al menos hacia qué lado se inclina MOLIERE. A menudo, es el camino intermedio entre dos extremos el que se presenta como la solución correcta (comedia clásica).

B. Divergencia de perspectivas:

El autor se niega a dar una solución (¿quién tiene razón, Alceste o Filinta?) o confunde las pistas (poco importa saber si Vladimir tiene razón con respecto a Estragón en *Esperando a Godot)*. O bien, cada cual, cada grupo social escoge su perspectiva correcta (la de los amos y criados en MARIVAUX).

C. El lugar indeterminable de la ideología:

Es precisamente el espectador quien debe, en última instancia, situarse frente a la mezcla de puntos de vista. Este aspecto no fijo e indeterminable del texto dramático es el lugar mismo de su ideología. La ideología se manifiesta como *representación* de ideas y como *provocación* de una reacción/recepción

por parte del espectador. Si la obra se constituye de manera que interpele y provoque a un receptor implícito, su perspectiva global se sitúa en ese punto ciego donde los sentidos artísticos e ideológicos se hallan en perpetua elaboración.

—> *Punto de vista, discurso, sujeto del discurso, dramaturgia.*
USPENSKI, 1972 - PFISTER, 1977:225-264 - PAVIS, 1980b.

Pièce bien faite

(Término francés universalizado, que significa literalmente *pieza* u *obra bien hecha.)*

I. ORÍGENES

Nombre atribuido en el siglo XIX a un tipo de obras que se distinguían por su intriga y la organización perfectamente lógica de su acción. Es a E. SCRIBE (1791-1861) a quien se le atribuye la creación de la expresión y su significación. Otros autores (SARDOU, LABICHE, FEYDEAU, incluso el mismo IBSEN) construían sus obras siguiendo esta misma receta. Pero más allá de esta "escuela de composición'', históricamente situada, la *pièce bien faite* describe un prototipo de dramaturgia postaristotélica que recuerda el drama de *estructura cerrada**;* llega a ser sinónimo de una *técnica** de escritura cuyos hilos son lo suficientemente evidentes y numerosos como para ser catalogados.

II. TÉCNICAS DE COMPOSICIÓN

El primer requisito es el desarrollo continuo, riguroso y progresivo de los movimientos de la acción. Incluso si la intriga es muy complicada (véase *Adrienne Lecouvreur,* de SCRIBE), el *suspense** debe ser mantenido sin falta. La curva de la acción presenta altibajos y una serie de *quidproquos**, efectos o *golpes de efecto**. El propósito es evidente: mantener despierta la atención del espectador, utilizar la ilusión naturalista.

La disposición de la materia dramática se realiza según normas muy precisas: la exposición prepara discretamente la obra y su conclusión; cada acto comprende una ascensión de la acción puntuada por un punto culminante. La historia culmina en una escena central (escena obligatoria) donde los diferentes hilos de la acción se reagrupan para revelar y resolver el conflicto central. Es la oportunidad que tiene el autor (o su delegado, el *raisonneur*)* para introducir algunas fórmulas brillantes o profundas reflexiones. Es el lugar por excelencia de la ideología, la cual toma la forma de verdades generales e inofensivas.

La temática, por original y escabrosa que sea, nunca debe ser problemática y proponerle al público una filosofía que podría serle extraña. La *identificación** y lo *verosímil** son sus reglas de oro.

La *pièce bien faite* es un molde en el que se vierten los acontecimientos, cualquiera que sea su especificidad. La dialéctica entre fondo y forma —la búsqueda de una forma adecuada a un contenido y viceversa— es pues completamente inexistente: no hay un desarrollo orgánico del uno y/por el otro, sino aplicación mecánica de un esquema tomado de un modelo clásico caduco. La obra bien hecha es la culminación y probablemente el "acabamiento" (paródico sin saberlo) de la tragedia clásica.

No es por ello sorprendente que la *pièce bien faite,* a pesar de la apariencia feliz de su formulación,

se haya transformado en el prototipo y en el cualificativo de una dramaturgia muerta y de una técnica poco imaginativa, el símbolo de un formalismo abstracto y de un contra-sentido con respecto a la dramaturgia y su poder crítico de la realidad. No obstante, siempre ha tenido éxito entre escritores de bulevar o de folletines televisuales.

SHAW, 1937 - TAYLOR, 1967 - ZOLA, 1968 ("Polémique"). RUPRECHT, 1976.

Pieza

1.- Una pieza es una obra literaria o musical. Particularmente se denomina *pieza* a la obra teatral en un acto. La pieza de teatro es, por lo tanto, un caso particular de obra artística. Este término, resueltamente neutro, se ha mantenido hasta la actualidad para designar al teatro hablado, es decir, a la vez el texto dramático y la representación, permaneciendo el texto, sin embargo, como elemento de base. Esto explica el relativo desuso de esta terminología en el trabajo teatral actual, que se interesa más por la noción de *espectáculo**.

2.- *Pieza* se emplea también para convocar la idea de un conjunto artesanal (montaje, collage) de textos: de este modo, BRECHT se denomina a sí mismo un "Stuckeschreiber", un "escritor de piezas", para insistir en la naturaleza manipuladora de su actividad dramatúrgica.

Pieza en un acto

Obra corta representada sin interrupciones y por espacio de 20 a 50 minutos aproximadamente. Este género se desarrolla particularmente desde el siglo XIX. Como la novela corta, por oposición a novela, la pieza en un acto concentra su materia dramática en una crisis o en un episodio notable. Su ritmo es muy rápido y el dramaturgo procede a través de alusiones con respecto a la situación y a través de rápidas pinceladas realistas que sirven para describir el medio.

Placer teatral

Si el placer no sucumbe en el intento mismo de una definición, diremos que el placer del espectador de teatro está esencialmente vinculado a la *ilusión** de la *denegación** y, a partir de BRECHT, a la *transformación* de la realidad por el teatro y del teatro por la realidad. FREUD describió el placer del espectador como la satisfacción de experimentar las diferentes partes del yo funcionando sin inhibición en la escena y de presentir en ellas el regreso inocente de lo reprimido.

No están excluidas otras fuentes de placer.

Poema dramático

En los siglos XVII y XVIII el *poema dramático* es en Francia el texto destinado a la representación (sinónimos: pieza, texto dramático). El término *poema* indica que se opone al *espectáculo**, a menudo despreciado como demasiado exterior, destinado únicamente a ser presenciado. El poema dramático es autosuficiente, no necesita de la escenificación para ser apreciado, y se concentra en el aspecto literario y escrito del texto. La época clásica tiende a separar totalmente la concepción del teatro como obra de espectáculo grandioso y la concepción puramente literaria del texto.

La versificación, la *retórica*,* y la perfección formal son cualidades inherentes al poema dramático clásico. La precisión de su *dramaturgia*,* el conjunto de *reglas** conocidas por los espectadores, permite al lector imaginar la representación, prescindiendo de un decorado y de una *puesta en escena** específicos.

Poema dramático nos parece en la actualidad una expresión contradictoria, pues pensamos que el texto es sólo una etapa primera e incompleta de la representación. Sin embargo, cuando en la época clásica se habla de *poesía dramática* (o incluso de *poesía representativa),* el poema debe contener supuestamente todas las indicaciones necesarias para su comprensión, y los discursos representan allí las acciones, "de manera que actuar es hablar" (D'AUBIGNAC, *Práctica del Teatro)*. Por lo tanto, este poema puede leerse "en un sillón", pero a la vez ser "repartido" en papeles. La *poiesis,* fabricación de la ficción, no prejuzga a partir de la calidad del texto, sino de su composición armoniosa en una fábula, sobre la que unos actores que se expresan en extensos monólogos sucesivos, narran más que actúan.

Las estéticas y las clasificaciones de géneros suelen atribuir al poema dramático un lugar aparte en el desarrollo de las formas literarias: por ejemplo, según HEGEL, "el drama debe considerarse como el estadio más elevado de la poesía y del arte, puesto que accede, por su forma y contenido, a la totalidad más perfecta" (...); la poesía dramática es el único género que "aúna la objetividad del *epos* y el principio subjetivo de la poesía lírica" (*Estética*, "La poesía dramática"; 1965:513, vol. 2).

A menudo existe una débil frontera entre el *poema "dramatizado",* que contiene personajes, conflictos y diálogos ocasionales, y el *drama poético,* que no va destinado a la escena, y que se compone de una serie de textos poéticos.

—> *Dramaturgia clásica, discurso.*

Poética teatral

1.- Las poéticas (o artes poéticas) teatrales, casi siempre han sido (desde ARISTOTELES a BRECHT) tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra y para representarla de una forma verosímil y según el gusto de cierto público. Su programa siempre corresponderá al de la más célebre de las poéticas, la de ARISTOTELES: "la manera en que es preciso componer la fábula si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo el número y naturaleza de sus partes" (1447a).

La *Poética* de ARISTOTELES se funda esencialmente en el teatro: en la definición de la tragedia, en las causas y las consecuencias de la catarsis. No obstante, la poética supera ampliamente el campo teatral y se interesa en otros géneros además del teatro. Si las reglas y normas son particularmente numerosas y precisas en el caso del teatro, arte necesariamente público y por ello rigurosamente reglamentado, todas

estas regulaciones ocultan o desalientan una reflexión global y estructural sobre el funcionamiento textual y escénico. La semiología actual se ha lanzado a esta empresa universal y titánica, preocupándose por cumplir dos exigencias: 1/ superar las particularidades de un autor o de una escuela, no dictar normas para decidir qué debe ser el teatro; 2/ aprehender el teatro como arte escénico (mientras que las poéticas anteriores a ARTAUD y BRECHT privilegiaban particularmente el texto).

Aun cuando la poética teatral interesó a los mejores pensadores, hay que confesar que sus presupuestos metodológicos nos parecen en la actualidad desusados y anacrónicos: por ejemplo, la poética se funda en una comparación entre la fábula o los personajes con el objeto representado, haciendo de la mimesis el criterio de la verdad, y, por ello, el criterio del triunfo de la representación: de aquí resulta una estética secular de la verosimilitud, una distinción entre géneros populares y desdeñables (sátira y comedia que tienen por personajes a gente "ordinaria") y los géneros nobles y serios (la tragedia y la epopeya, cuyo personal es una nobleza de nacimiento y de sangre). Habrá que esperar hasta el romanticismo y el individualismo burgués para que la poética se plantee el problema de otras formas y examine el vínculo entre la obra y su autor. Sólo hacia fines del siglo XVIII y sobre todo del XIX la poética llegará a ser menos normativa, más descriptiva, incluso estructural, y examinará las obras y la escena como sistemas artísticos autónomos (aunque, por lo demás, pronto se perderá de vista la relación de la obra con su referente y su rector).

Por lo tanto, la poética ha fracasado en su intento de elucidar dos relaciones: la de la representación con el espectador, y la del ensayo o trabajo teatral con el actor. Paradójicamente, esto se explica por la universalización *teórica* (por las innumerables poéticas) del modelo griego fundado en el sobrecogimiento y la catarsis. Otras poéticas pertenecientes a otras culturas (el tratado del teatro indio clásico, *Natya - Sastra,* o el tratado de ZEAMI sobre el *nô)* habrían provocado una visión completamente diferente del conflicto, del drama y de la recepción teatral. A su vez, una encuesta acerca de las ceremonias teatralizadas africanas cuestionaría las reglas de unidad, tensión o frontera entre el arte y la vida. Es quizás en una semiología del actor, comenzada por J. DUVIGNAUD (1965), J. MUKAROVSKY (1977) y A. UBERSFELD (1981), donde la poética puede superar finalmente los problemas banales, pero obsesionados por lo natural, por la emoción o la distancia del actor. A la postre, será loable que el esteta esclarezca la relación entre el actor y el espectador en términos psicológicos, pero también sociales e históricos.

2.- Con las tentativas por formular una retórica y una poética estructurales, fundadas en una teoría de *discursos** literarios y artísticos, la poética teatral tiene en lo sucesivo como objeto englobar los textos y representaciones particulares dentro de una teoría general de la literatura y de las artes, o de una *semiología* * general de las prácticas artísticas.

3.- Aunque semejante poética teatral estructuralista no haya sido constituida hasta la fecha, es preciso saber que toda interpretación e incluso descripción de un espectáculo se refiere a una teoría poética más o menos asumida.

4.- Algunas poéticas centradas en el teatro:

ARISTOTELES - *Poética* (330 a. de C.)
HORACIO - *Arte poética* (65 a. de C.)
VIDA - *La Poétique* (1527)
PELETIER DU MANS - *Art Poétique* (1555)

SCALIGER - *Poetices libri septem* (1561)
CASTELVETRO - *La Poétique d'Aristote vulgarisée et exposée* (1570)
JEAN DE LA TAILLE - *De l'Art de la Tragédie* (1572)
LAUDUN D'AIGALIERS - *Art Poétique* (1598)
VAUQUELIN - *Art Poétique* (publ. 1605)
VAUQUELIN DE LA FRESNAYE - *Art Poétique* (1605)
LOPE DE VEGA - *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)
HENSIUS - *Poétique* (1611)
OPITZ - *Buch von der deutschen Poeterei* (1624)
CHAPELAIN - *Lettre sur les vingt-quatre heures* (1630)
MAIRET - *Préface de la Silvanire* (1631)
CHAPELAIN - *De la poésie représentative* (1635)
GUEZ DE BALZAC - *Lettre a M. Scudéry sur ses observations du Cid* (1637)
SARASIN - *Discours sur la tragédie* (1639)
LA MESNARDIERE - *Poétique* (1640)
VOSSIUS - *Poétique* (1647)
D'AUBIGNAC - *Pratique du théátre* (1657)
CORNEILLE - *Discours sur les unités* (1657)
ABBE DE PURE - *Idée des spectacles* (1668)
BOILEAU - *Art Poétique* (1674)
DRYDEN - *Essay of Dramatic Poetry* (1688)
LA BRUYERE - *Tragédie, dans Caractéres* (1691)
FONTENELLE - *Réflexions* (1691-99)
DACIER - *Traduction de la Poétique d'Aristote* (1692)
HOUDAR DE LA MOTTE - *Discours et Réflexions* (1721-30)
A. BAILLET - *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1722)
VOLTAIRE - *Discours sur la tragédie* (1730)
RICCOBONI - *Histoire du théátre italien* (1731)
LUZAN - *Poética* (1737)
RICCOBONI - *La reformation du théátre* (1743)
DIDEROT - *Entretien sur le fils naturel* (1757)
DIDEROT - *De la poésie dramatique* (1758)
ROUSSEAU - *Lettre á d'Alambert sur les spectacles* (1758)
NOVERRE - *Lettre sur la dame et sur les ballets* (1760)
BEAUMARCHAIS - *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1760)
LESSING - *Hamburger Dramaturgie* (1767-69)
DIDEROT - *Paradoxe sur le comédien* (1773-80)
MARMONTEL - *Eléments de littérature* (1787)
GOETHE *Regeln filr Schauspieler* (1803)
SCHILLER - *Vorrede zur Braut von Messina* (1803)
KLEIST - *Ueber Marionettentheater* (1810)

A. W. SCHLEGEL - *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litera-tur* (1814)
STENDHAL - *Racine et Shakespeare* (1823-25)
HUGO - *Préface de Cromwell* (1827)
MUSSET - *Un spectacle dans un fauteuil* (1834)
HEGEL - *Aesthetik* (1848)
WAGNER - *Das Kunstwerk der Zukunft* (1848)
FREYTAG - *Die Technik des Dramas* (1863)
NIETZSCHE - *Die Geburt der Tragódie aus dem Geiste der Musik* (1870)
MEREDITH - *Essay on Commedy* (1879)
ZOLA - *Le naturalisme au théátre* (1881)
APPIA - *La mise en scéne du drame wagnérien* (1895)
CRAIG - *The Art of Theatre* (1905)
ARTAUD - *Le théátre et son double* (1938)
STANISLAVSKI - *La formación del actor* (1938)
SARTRE - *Un théátre de situation* (1947-73)
BRECHT - *Kleines Organon für das Theater* (1948)
DÜRRENMATT - *Theaterprobleme* (1955)
SASTRE - *Anatomía del realismo* (1974)

—> *Estética, retórica.*

ELSE, 1957 - ASLAN, 1963 - CLARK, 1965 - TODOROV, 1968 - ROUGEMENT y SCHERER, 1973, 1978 - CULLER, 1975 - KELLER, 1976.

Portavoz

I. PORTAVOZ DEL AUTOR

El personaje debe representar supuestamente el *punto de vista* * del dramaturgo. El teatro que representa "objetivamente" (HEGEL) personajes que tienen su propio punto de vista no necesita de un narrador o un portavoz. Es solamente en el *teatro de tesis** o en breves trozos particularmente espinosos del texto dramático donde el portavoz resulta claramente identificable. Este rol ingrato corresponde a menudo al *raisonneur*,* responsable de la recepción correcta de los discursos por parte del espectador y de las rectificaciones necesarias de la *perspectiva**. Es siempre trabajoso, y poco interesante, encontrar la huella de una palabra "autoral": sería un contrasentido en el *discurso** teatral, el cual se caracteriza por una ausencia de sujeto central y resulta del enmarañamiento de las contradicciones *actanciales** y discursivas.

II. PORTAVOZ DE UNA IDEOLOGÍA O DE UNA CORRIENTE DE PENSAMIENTO

Cuando la obra es más un debate de ideas y un diálogo filosófico que una ficción a varias voces, solemos detectar la ideología o filosofía que se oculta tras la máscara del actor. El personaje sirve aquí

sólo de soporte pedagógico para el intercambio de ideas (*obra didáctica*, teatro didáctico* *).

III. "PORTAVOZ DEL ESPÍRITU DEL TIEMPO"

MARX (1967:184) denomina de este modo, aludiendo a los personajes de SCHILLER, a un tipo de carácter totalmente idealizado y abstracto que representa, de una forma hegeliana, una tendencia histórica y filosófica que no tiene nada en común con un individuo concreto y diferenciado. A este tipo de idealización se opone el personaje shakesperiano, generalmente realista y que da la impresión de ser una persona viva indefinible que sólo existe por sus impulsos y contradicciones (Hamlet, Lear, Otelo, etc.).

—> *Confidente, punto de vista, perspectiva, sujeto del discurso teatral.*

Practicable

Parte del decorado constituido por objetos reales y sólidos que se utilizan en su empleo normal, en particular para apoyarse, caminar y moverse por ellos como sobre una superficie escénica sólida.

El practicable se emplea hoy con frecuencia como objeto no decorativo sino funcional. Se convierte en un elemento activo del decorado en función de *artefacto lúdico.*

—> *Dispositivo escénico, área de actuación, decorado.*

Práctica significante

La *práctica significante* se opone a la concepción de una estructura estática del texto (o de una representación dada donde desde el comienzo no hay una intervención activa del lector/espectador). Es una "escena donde se engendra lo que se entiende como estructura" (KRISTEVA, 1969:301).

El recurso a las teorías del trabajo productor de ideología (MARX), o del sueño (FREUD), inaugura una semiótica que examina no solamente la *comunicación* del sentido, sino su *producción* en el acto de su lectura/escritura *(recepción*).* En la puesta en escena, la práctica significante del intérprete (director o espectador) conduce a reconstruir la significación a partir de *significantes escénicos: antes* de "traducir" estos significados unívocos, se insiste en examinar su materialidad y todos los sentidos que son capaces de producir.

Esta práctica consiste finalmente en pasar constantemente de la ficción (simbolizada) al acontecimiento (real de la percepción espectadora). Al "romper" de este modo la ilusión, tomamos conciencia de las técnicas de construcción de la fábula y de los *procedimientos** artísticos. El constante desplazamiento del punto de vista crítico desmitifica la impresión de una obra que funciona por sí misma sin ser "alimentada" por el trabajo significante del equipo de realización y por la actividad psicológica y social del espectador.

—> *Semiología, puesta en escena, práctica teatral.*

GREIMAS, 1977 - Cahiers Reanud-Barrault, 1977 - A. SIMON, 1979.

Práctica teatral

I. PRACTICA DRAMATURGIA DEL ESCRITOR

La *Práctica del teatro* (1657), de D'AUBIGNAC, es el mejor ejemplo de un tratado normativo que expone cómo debe valerse el dramaturgo de la escena, qué reglas debe observar, cómo aplicar el dogma de las *tres unidades** y construir la fábula según una tipología fija de escenas.

II. PRACTICA TEATRAL O ESCÉNICA

Consiste en la utilización pragmática —experimental o normativa— de los medios de expresión que los materiales y las artes escénicas ponen a disposición del director de teatro. Actualmente, la *práctica* de la escena es mucho más experimental y abierta a todas las nuevas técnicas de *actuación*,* de *escenografía*,* de iluminación, de construcciones literarias. No parte de una teoría cerrada, sino que busca abrir el trabajo teatral hacia un intercambio dialéctico entre teoría y práctica.

III. PRÁCTICA MATERIALISTA DEL INSTRUMENTO TEATRAL

En efecto, si la examinamos mejor, *práctica* es un concepto de la teoría materialista dialéctica del conocimiento: la práctica es el procedimiento de la transformación de la realidad material y social por el hombre. Aplicada al teatro, la práctica consiste, para construir y "leer" el espectáculo, en hacer un uso concreto de los materiales escénicos: de su modo de producción ("artesanal" y simbólico), de su recepción, de su base material concreta. La significación de la escena y del texto conducen de este modo a seguir al dedillo las interacciones entre los *sistemas* *.

La *práctica teatral* considera, de manera global, que la obra de arte es a la vez el *producto* de una intención social y ja *transformación,* incluso modesta e indirecta, del sistema ideológico; es, por lo tanto, consecuencia de relaciones sociales. La actividad teatral, en particular la brechtiana, se esfuerza por mantener vivo el vínculo entre su *estética** y su influencia sobre la sociedad. Todo efecto estético (como la *distanciación* *) tendrá como corolario una transformación de la actitud espectacular y, en última instancia, una desalienación ideológica y una liberación económica: "Una práctica verdadera, profunda y activa del efecto de extrañamiento implica que la sociedad considerará su situación presente como histórica, como susceptible de progreso" (BRECHT). En suma, la práctica teatral de inspiración brechtiana y, por lo general, materialista, confronta sin tregua sus representaciones con la acción y con la posibilidad de representar el mundo.

—> *Historización, realidad representada, producción teatral.*

Praxis

En la *Poética* de ARISTOTELES, la praxis es la *acción* * de los personajes, acción que se manifiesta

en la cadena de acontecimientos o *fábula**. El drama se define como la *imitación** de esta acción *{mimesis** de la praxis).

—> *Práctica teatral.*

Pre-puesta en escena

1.- Hipótesis según la cual el texto dramático contendría de antemano, de una forma más o menos explícita, las indicaciones necesarias para la realización de la puesta en escena "óptima". Sin embargo, estas indicaciones varían considerablemente en naturaleza y en importancia según los autores. Se admite fácilmente que la distribución del texto dramático en diálogos proporciona de entrada una visión a la vez *dramática* * (conflicto de palabras) y *teatral** (oposición y visualización de las fuentes del discurso). Toda puesta en escena obligatoriamente las tiene en cuenta. Pero la pre-puesta en escena es casi siempre legible —y, de hecho, a menudo el director de teatro procede de este modo— en "el ritmo del discurso o del movimiento, o por el cambio o la intensificación de su tono o de su estilo" (STYAN, 1967:3). Estos elementos rítmicos del texto son la "medida del valor escénico de la obra" (1967:3). Toda la teoría brechtiana del *gestus** descansa además en la noción de una actitud gestual del dramaturgo en el texto escrito y de los actores ante el texto a enunciar, actitud que se traduce primero en una cierta lectura y luego en la puesta en escena.

2.- Otros investigadores llegan hasta a suponer la existencia de "matrices textuales de representatividad" y de "núcleos de teatralidad" (UBERSFELD. 1977a:20), e incluso de una "virtualidad escénica en el texto", asumida luego por el metalenguaje del realizador, actor, director, etc. (SERPIERI, 1977, también GULLI-PUGLIATI, 1976). Esta concepción presupone que el texto teatral se distingue radicalmente de otros (poema, novela, etc.) por la presencia y la polifonía de sus enunciadores. Desgraciadamente, rara vez se precisa cómo se inscribe la teatralidad en el texto. ¿En la ausencia de sujeto ideológico unificante? ¿En las *acotaciones*,* el *decorado verbal** o las notaciones proxémicas entre los actores que el texto sugiere? Sólo J. VELTRUSKY habla de movimientos escénicos que son "las transposiciones de significaciones vehiculadas por las notas del autor, las acotaciones y los comentarios" (...), "directamente exigidas y por lo tanto predeterminadas por el diálogo" (VELTRUSKY, 1941:139 y 1976:100).

Más allá de estas diversas direcciones de investigación para esbozar una pre-puesta en escena, se buscará su presencia en ciertos fenómenos de iconicidad del *discurso** teatral.

3.- Más que buscar en el texto y en su pre-puesta en escena la fuente y la garantía de una "correcta y única" puesta en escena —posición que conduce a fetichizar el texto y a considerarlo el pivote sagrado de la puesta en escena—, parece preferible intentar sobre el texto varias opciones escénicas y constatar qué lectura o relectura del mismo resulta. De este modo, no sería el texto el que admite un tipo de puesta en escena en vez de otra, y no habría un texto irrepresentable y "a-teatral" en sí. Serían las hipótesis dramaturgias y escénicas concretas las que interrogarían al texto y lo obligarían a decidir si la hipótesis de puesta en escena lo ilumina de una manera convincente y completa, si la lectura de la *fábula** y del descubrimiento de contradicciones ideológicas resultan estimuladas.

—> *Texto y escena, puesta en escena, guión.*
HORNBY, 1977 - PAVIS, 1978b.

Presencia

Cualidad de un actor capaz de atraer la atención del público, cualquiera que sea su papel. "Tener presencia" es, en lenguaje teatral, imponerse a un público; es también, hallarse dotado de un "no se qué" que provoca inmediatamente la *identificación* * del espectador, dándole la impresión de vivir en otro mundo, pero en un presente eterno.

I. PRESENCIA DEL CUERPO

La presencia sería, según una opinión corriente entre la gente del oficio, el bien supremo que un actor puede poseer y el público experimentar. La presencia estaría vinculada a una comunicación corporal "directa" con el actor percibido. De este modo, según J.L. BARRAULT, "...el objetivo final del mimo (no es) lo visual, sino la presencia, es decir, el momento del presente teatral. Lo visual es sólo un medio, y no un fin" (1959:73), y según E. DECROUX, "el mimo sólo produce presencias, que no son en modo alguno signos convencionales*' (1963:144). Finalmente, para J. GROTOWSKI (1971), la investigación de la improvisación debe plantearse como objetivo el encontrar en la gestualidad la huella de los impulsos universales y arquetípicos, de raíces míticas semejantes a los arquetipos junguianos.

II. LA PRESENCIA DE LA ESCENA

Todas estas aproximaciones tienen en común una concepción idealista, incluso mística del trabajo de actuación. Perpetúan, sin explicarlo, el mito del acto sagrado, ritual e indefinible del actor. Pero atañen incuestionablemente a un aspecto fundador de la experiencia teatral.

Sin penetrar totalmente el "misterio" del actor dotado de presencia, un acercamiento semiológico al problema da sin embargo a este fenómeno su justo lugar. La presencia se definiría entonces como colisión del *acontecimiento** social de la representación teatral con la ficción del personaje y de la fábula. El acontecimiento comprende la dimensión temporal e imprevisible del desarrollo del espectáculo, el hecho de que cada velada restituye la puesta en escena de una manera única, y que sólo la interacción entre actor y espectador es susceptible de crear sus condiciones. En cambio, la ficción es un modelo narrativo, resultado de una reflexión teórica que sólo se plasma en concordancia con el sujeto perceptor. El encuentro del acontecimiento y de la ficción —que es la característica misma del teatro— produce un efecto de doble visión: tenemos ante nostros al *actor X* representando a *Y,* y *este Y* es un personaje ficticio.

Más que de *presencia* del actor, habría que hablar de *presente* continuo de la escena y de su enunciación. Todo lo que se representa tiene relación con la situación concreta de los locutores (*deixis**, *ostensión*)*. Cada comediante anima el *yo* de su personaje, el cual se confronta a otros (los *tú).* Para constituirse en *yo.* debe apelar a un *tú,* al cual prestamos, para identificarnos, (es decir, mediante la identidad de puntos de vista) nuestro propio *yo.* Lo que encontramos en el *cuerpo* * del actor *presente* no

es sino nuestro propio cuerpo: de ahí el embarazo y la fascinación ante esta presencia extraña y familiar.

STRASBERG, 1969 - COLE, 1975 - BERNARD, 1976.

Presupuesto

Véase *discurso*

Procedimiento

1.- El procedimiento teatral es una *técnica** de puesta en escena, de actuación escénica o de escritura dramática, que el artista utiliza para elaborar el objeto estético y que conserva, en la percepción que tenemos de él, su carácter artificial y construido. Los formalistas rusos (SHKLOVSKI, TINIANOV, EIKHENBAUM) señalaron la importancia del procedimiento artístico para la simbolización de la obra de arte: "denominaremos objeto artístico, en el sentido estricto de la palabra, a objetos creados por procedimientos particulares cuyo propósito es asegurar para estos objetos una percepción estética" (SHKLOVSKI en: TODOROV. 1965:78).

2.- Una dramaturgia y una puesta en escena que no ocultan sus procedimientos de construcción y de funcionamiento teatral renuncian a la ilusión y a la identificación de la escena como mundo perfecto y paralelo a la realidad. Restablecen "la realidad del teatro como teatro", lo que para BRECHT es "la condición previa para que puedan existir representaciones realistas del convivir humano" (1972:246). El procedimiento adquiere, pues, estatuto de *trabajo significante,* trabajo efectuado sobre los sistemas escénicos, que no son un reflejo de la realidad sino el lugar de la producción de procesos artísticos y sociales. Habrá exhibición de los procedimientos y efecto de ruptura de la *ilusión* *, cada vez que el teatro quiera presentarse como producción material de signos efectuada por el equipo de escenificación: en este tipo de teatro materialista (formas popularas, circo, *realismo* * brcchtia-no, etc.), el trabajo de preparación y producción de la ilusión, el andamiaje de la maquinaria textual y escénica serán siempre claramente percibidos por el espectador.

La *declamación* * ritmada del alejandrino, los cambios de decorado a la vista del público, la "entrada" progresiva del actor en su rol son también procedimientos teatrales claramente asumidos.

—> *Receptividad, distanciación, teatralidad, teatralización.*

MEYERHOLD, 1963 - ERLICH, 1969 - MATEJKA, 1976a, b - MUKAROVSKY, 1977, 1978.

Proceso

Las acciones o eventos puestos en escena son *procesos* cuando se muestra su carácter dialéctico, su perpetuo movimiento y su dependencia de hechos anteriores o exteriores. *Proceso* se opone a *estado* o a *situación* fija; es el corolario de una visión transformadora del hombre "en proceso". Presupone un

esquema global de movimientos psicológicos y sociales, un conjunto de reglas de transformación y de interacción: de ahí que el concepto se emplee sobre todo en una dramaturgia abierta, dialéctica, incluso marxista (P. WEISS. B. BRECHT).

—> *Reproducción, dramaturgia, acción, realidad representada, práctica significante, evento.* DORT, 1960 - WEKWERTH, 1974.

Producción teatral

I. EL ESPECTÁCULO COMO PRODUCCIÓN

El inglés *production.* por *puesta en escena, realización, escenificación,* sugiere con acierto el carácter construido y concreto del trabajo teatral. De hecho, todo espectáculo se produce de una manera muy concreta y artesanal.

II. PRODUCCIÓN DEL SENTIDO

Pero actualmente hablamos de la producción del sentido o de la productividad de la escena para indicar la actividad conjunta de los artesanos del espectáculo (desde el *autor** hasta el actor) y del público *(recepción*).* Esta producción sólo es posible si no se reduce la representación a un mensaje claramente emitido y descodificado, y si se deja que el *espectador** actúe en la lectura de la escena y en las manipulaciones del *sentido* (recepción*).* Esta producción del sentido no cesa en absoluto con el final de la obra; se prolonga en la conciencia del espectador, y experimenta las transformaciones e interpretaciones que la evolución de su punto de vista en la realidad social exige y produce.

III. PRODUCTIVIDAD TEXTUAL Y ESCÉNICA

La teoría del texto (BARTHES, 1970, 1973a - KRISTEVA, 1969) ha teorizado el problema de las lecturas productivas y del trabajo sobre el significante antes de su traducción definitiva en un significado preciso. La puesta en escena contemporánea reflexiona con respecto a estos problemas y añade a su reflexión el problema de la práctica del texto en la escena. Al tratar "teatralmente" el texto, la puesta en escena descubre las estructuras dramáticas, el tipo de escritura, la evidenciación de los "no-dichos" y de los "no-lugares"; luego necesita redoblar, suplir, distanciar los significados textuales por medio de una puesta en escena que le parece productiva. Si es imposible entrar aquí en los detalles de estas prácticas y aún más deslindar técnicas precisas, el interés en la producción del sentido teatral testimonia la voluntad de abordar la escena como un "lenguaje físico y concreto" (ARTAUD).

—> *Material escénico, práctica teatral, texto y escena.* MARCHEREY, 1966 - BROOK, 1968 - VOLTZ, 1974.

Productor

El responsable de la financiación de la empresa teatral (o cinematográfica). Escoge la obra, nombra al director, se ocupa de la promoción publicitaria del espectáculo, etcétera.

Prólogo

(Del griego *prologos,* discurso precedente.)

Parte que precede a la obra propiamente dicha (y por lo tanto distinta de la *exposición**) donde un actor —a veces también el director teatral o el organizador del espectáculo— se dirige directamente al público para darle la bienvenida y anunciar algunos temas mayores, como también el comienzo de la representación, dando las precisiones consideradas necesarias para su correcta comprensión. Es una especie de "prefacio de la obra donde sólo es correcto hablar a la audiencia de algo que está fuera de la intriga y que interesa al poeta, a la obra misma o al actor" (DONATUS, citado en: ASLAN, 1963:24).

I. METAMORFOSIS Y PERMANENCIA DEL PROLOGO

En su origen, el prólogo era la primera parte de la acción antes de la primera aparición del coro *(Poética* de ARISTOTELES. 1452b). Luego fue transformado (por EURIPIDES) en un monólogo que exponía el origen de la acción. En la Edad Media lo encontramos como exposición del *praecursor,* especie de maestro de ceremonias y de "pre-director escénico". El teatro clásico (francés y alemán) recurre al prólogo como gesto social destinado a asegurar los favores del príncipe, o para dar una idea general de la misión del arte o del trabajo teatral (véase MOLIERE en *Impromtu de Versailles).* Tiende a desaparecer en el momento en que la escena se plantea como presentación realista de un acontecimiento verosímil, pues es experimentado como un encuadramiento que desrealiza la ficción teatral. Reaparece con los dramaturgos expresionistas (WEDEKIND) o épicos (BRECHT). Los investigadores teatrales actuales son particularmente aficionados al prólogo, pues éste se presta para el juego de presentaciones desilusionantes y para la modelización de relatos "enmarcados" *(modalidad*).*

II. FUNCIONES DE ESTE TIPO DE DISCURSO

Sin pretender resumir las innumerables funciones de los prólogos en la evolución de las formas leatrales, plantearemos al menos algunos principios estructurales comunes a todos:

A. Integración de la obra:

Se integra perfectamente en la obra, es su vanguardia y su presentación, o bien forma un espectáculo autónomo, una especie de intermedio o de *loa **.

B. Cambios de perspectiva:

El espectador, informado de la acción por el enunciador, vive la acción dramática en dos niveles: siguiendo el hilo de la fábula, "sobrevolando" y anticipándose a la acción: se encuentra a la vez dentro y encima de la obra, y gracias a este cambio de perspectiva se identifica y toma una distancia a veces necesaria. Cuando el prólogo revela la acción en su integridad, en particular su resultado, la técnica se denomina *analítica:* todo emana de la proposición final anunciada al comienzo, y la obra es

reconstitución de un *episodio** pasado.

C. Discurso intermediario:

El prólogo asegura el paso "suave" de la realidad social en la sala a la ficción en la escena. Introduce poco a poco al espectador en la obra, ya sea autentificando la "realidad" de lo que va a surgir, ya sea introduciendo por etapas la representación teatral. Por lo tanto, su ficción es unas veces verosímil, y otras lúdica (véase los diálogos entre director, autor y cómico en el "Prólogo en el Teatro" del *Fausto* de GOETHE). Es una forma de hacer saltar los límites de la obra y de ironizar su fabricación *(marco*)*.

D. Modalización:

El prólogo da el tono de la obra por analogía o por contraste. Presenta las diferentes capas del texto y de la representación, manipula al espectador influenciándolo directamente, como en el *misterio** o en BRECHT, al proponer un modelo de recepción más o menos claro. Contiene, en su utilización actual, todo un discurso acerca del elenco teatral, de su estilo, de su compromiso, del estado de sus finanzas, etc. El prólogo es esencialmente un discurso mixto (realidad/ficción, descripción/acción, serio/lúdico, etc.). Siempre cumple el papel de un metalenguaje, es decir, de una intervención crítica *antes* o *durante* el espectáculo.

—> *Epílogo, exposición, discurso, sujeto del discurso*.

Enciclopedia dello spettacolo (artículo *prólogo*), 1954

Prosodia

(Del griego *prosodia,* acento, cualidad de la pronunciación.)

Término genérico para la estructura rítmica de la frase del lenguaje corriente o poético.

En el lenguaje natural, las sílabas son reagrupadas en amplias unidades en función de su carácter semántico y sintáctico. Cuando en el verso o en la tirada clásica, el esquema rítmico no se calcula en relación con las exigencias sintácticas y semánticas del texto, el texto declamado parece distanciarse artificialmente del ritmo del lenguaje corriente. Esto produce una distorsión retórica asimilable a una gestualidad teatral que se aparta del gesto corriente. *Dicción** teatral y *gestualidad** escénica (baile o movimientos de los personajes) están íntimamente vinculados por una misma estructura rítmica: el movimiento y la voz son ambos movimientos corporales *(ritmo*)*.

La cualidad prosódica de un texto dramático depende (además de su lectura como poema) de la manera en que es visualizada por el enunciador, acompañada por una *rítmica** corporal e integrada al flujo general de la puesta en escena. No es raro que en una buena puesta en escena (al menos del texto clásico) el director y el actor ensayan su ritmo. El *sonido,* tal como es percibido por lector/declamador, contribuirá a fijar el *sentido* y la "*escena*" del texto.

—> *Declamación, dicción, gestus.*

Protagonista

(Del griego *prôtos,* primero y *agonizesthai,* combatir.)

El *protagonista* era, para los griegos, el actor que representaba el papel principal. El actor que representaba el segundo papel se llamaba *deuteragonista,* y el que representaba el tercero, *tritagonista.* Históricamente aparecieron, por orden: el coro, luego el protagonista (en THEPSIS), el deuteragonista (en ESQUILO) y finalmente el tritagonista (en SOFOCLES).

En el empleo actual, se habla tanto de protagonistas como de personajes principales de una obra: quienes están en el centro de la *acción** y de los *conflictos**.

—> *Agón, personaje.*

Proverbio dramático

Género literario que tiene su origen en un juego de sociedad donde los participantes tenían como consigna ilustrar dramáticamente, a través de una obra breve, un proverbio que el público supuestamente debía reconocer (ej.: en el siglo XVII, los proverbios de Mmes. DURAND y MAINTENON; en el siglo XIX, los de ROEDERER, H. de LATOUCHE, O. FEUILLET y sobre todo MUSSET: *Con el amor no se juega, La puerta, o está cerrada o está abierta*). Este género apenas existe hoy en su forma lúdica, pero numerosos títulos conseivan el aspecto de una adivinanza o de un principio filosófico (ej.: *La excepción y la regla* de BRECHT, *La importancia de llamarse Ernesto* de WILDE, etc.).

Proxémica

Ciencia reciente de origen americano (HALL, 1959, 1966), que examina la manera en que el hombre organiza su espacio: distancias entre la gente en el curso de sus encuentros cotidianos, organización de sus hábitats, de los edificios públicos y de las ciudades.

En el teatro, la puesta en escena toma partido por cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes en función de la obra (ideología), de sus relaciones sociales, su sexo, etc. Cada estética escénica tiene, por lo tanto, una concepción implícita de la proxémica, y su visualización influye mucho en la recepción del texto (véase RACINE "re-situado" por A. VITEZ, M. HERMON o J. C. FALL).

Más importante que medir la distancia entre los cuerpos, el estudio de las miradas y de los ángulos de visión entre los actores daría quizá la clave de las relaciones incxpresadas de los personajes y de una infracomunicación que precede y modaliza el texto pronunciado (SARLES, 1977).

—> HALL, 1966 - Langages, 1968 - SCHECHNER, 1973a, 1977 -
PAVIS, 1981b.

Psicodrama

Técnica desarrollada por J. L. MORENO (1965) en los años veinte, a partir de la improvisación teatral. Se trata de una técnica de investigación psicológica y psicoanalítica que intenta analizar los conflictos internos haciendo que algunos protagonistas representen una escena improvisando a partir de algunas consignas. La hipótesis consiste en que es en la acción, más que en la palabra, donde los conflictos reprimidos, las dificultades de las relaciones interpersonales y los errores de juicio pueden revelarse mejor.

El psicodrama es una técnica terapéutica, y no debería, por lo tanto, ser confundida con la *catarsis*,* la obra psicológica y el teatro total o el de la crueldad (como la obra de P. WEISS, *Marat-Sade,* puesta en escena por P. BROOK). Según MORENO, el psicodrama cuando imita una acción *(mimesis*)* se aproxima al teatro, mientras que un encuentro humano es menos mimético cuanto más auténtico y real.

—> *Juego, juego dramático, identificación.*

MORENO, 1965 - CZAPOW, 1969 - ANCELIN-SCHÜTZENBERGER, 1970 - FANCHETTE, 1971.

Público

Véase recepción

Puesta en escena[6]

La noción misma de puesta en escena es reciente, ya que sólo data de la segunda mitad del siglo XIX (y lo mismo puede decirse del empleo de la expresión "mise en scène" en Francia desde 1820, ej.: VEINSTEIN, 1955:9), cuando el director escénico se convierte en el responsable "oficial" de la dirección del espectáculo. Anteriormente, eran el regidor o, más frecuentemente, el actor principal los encargados de montar el espectáculo según un molde preexistente. La puesta en escena se asimilaba a una técnica rudimentaria de ubicación de los actores. Esta concepción prevalece a veces en el gran público, para quien el director sólo tiene que reglamentar los movimientos y las luces. B. DORT (1971:51-66) explica el advenimiento de la puesta en escena no por la complejidad de los medios técnicos y la presencia indispensable de un "manipulador" central, sino por un cambio en el público: "desde la segunda mitad del siglo XIX, ya no hay un público teatral homogéneo y netamente diferenciado según el género de espectáculos que le son ofrecidos. Así pues, ya no existe entre espectadores y gente de teatro un acuerdo básico previo sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos" (61).

I. FUNCIONES DE LA PUESTA EN ESCENA

A. Función mínima y máxima:

A. VEINSTEIN propone dos definiciones de la puesta en escena, según el punto de vista del gran público y el de los especialistas: "En una acepción amplia, el término *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación" (...) "En una acepción restringida, el término *puesta en escena,* designa la actividad que consiste en la

disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática" (1955:7).

B. Espacialización:

La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. "El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo ha podido proyectar solamente en el tiempo" (APPIA, 1954:38). La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar para la *partitura** textual la concreción escénica más apropiada al espectáculo; es "en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo" (ARTAUD, 1964b: 161. 162). En suma, es la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico.

C. Armonización:

Los diferentes componentes de la representación, a menudo debidos a la participación de varios creadores (dramaturgo, músico, escenógrafo, etc.) son ensamblados y coordinados por el director. Ya se trate de obtener un conjunto integrado (como en la ópera) o, por el contrario, un sistema en el que cada arte mantiene su autonomía (BRECHT), el director tiene por misión el decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos, lo cual influye evidentemente de una manera determinante sobre la producción global de sentido. Este trabajo de coordinación, para un tipo de teatro que muestra una acción, gira en torno a la explicación y comentario de la fábula, que se hace inteligible gracias al uso del escenario como teclado general de la producción teatral. La puesta en escena debe formar un sistema orgánico completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto, donde nada se deja al azar sino que cumple una función en la concepción del conjunto. Al respecto es ejemplar la definición de COPEAU, quien toma en cuenta innumerables trabajos sobre el teatro: "Por puesta en escena entendemos: el diseño de una acción dramática. Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, la armonía entre fisonomías, voces y silencios; es la totalidad del espectáculo escénico, que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza. El director inventa e instaura entre los personajes este nexo secreto y visible, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de relaciones, sin las cuales el drama, aunque sea interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión" *(Crítica de otro tiempo,* citado en VEINSTEIN, 1955:68).

D. Evidenciación del sentido:

La puesta en escena ya no se considera entonces como un "mal necesario" del cual el texto dramático podría muy bien, en todo caso, prescindir, sino como el lugar mismo de la aparición del sentido de la obra teatral. Así, para STANISLAVSKI, componer una puesta en escena consistirá en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático. Para ello, la puesta en escena dispondrá de todos los medios escénicos (dispositivos escénicos, iluminación, vestuario, etc.) y lúdicos (actuación del comediante, corporalidad y gestualidad). La puesta en escena concierne tanto al medio en que evolucionan los actores como a la interpretación psicológica y gestual de éstos. Toda puesta en escena es una interpretación del texto (o del script), una explicación del texto "en acción"; sólo tenemos acceso a la obra a través de la lectura del director o escenificador.

E. Dirección de actores:

Sin embargo, más concretamente, la puesta en escena es ante todo el trabajo práctico con los actores, el análisis de la obra y las directivas precisas sobre la gestualidad, el desplazamiento, ritmo y fraseo del texto a decir. El estudio del personaje, de sus motivaciones de su fuero interior (STANISLAVSKI) es tarea conjunta del intérprete y del director; se trata después de encontrar los medios expresivos más apropiados para la interpretación del papel, de pasar constantemente de una aprehensión global de la obra a una encarnación de los diferentes momentos del rol, del *gestus** fundamental de la obra a la sucesión de los diferentes gestos de los actores.

II. PROBLEMAS DE LA PUESTA EN ESCENA

A. Papel de la puesta en escena:

La aparición del director en la evolución del teatro pone de manifiesto un cambio de actitud frente al texto teatral: durante mucho tiempo, en efecto, éste fue el recinto cerrado de una sola interpretación posible que había que descubrir (testimonio de esto es la fórmula de LEDOUX, quien recomendaba al director enfrentado al texto "servirlo y no servirse de él"). Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a buscar sus numerosas significaciones, incluso sus contradicciones: permite así provocar una interpretación nueva concretada en una puesta en escena original. El advenimiento de la puesta en escena prueba, además, que el *arte teatral* merece ahora el derecho de ser citado como un arte autónomo. Su significación hay que buscarla tanto en su forma como en su estructura dramática y escénica y en el o los sentidos del texto. El director no es un elemento exterior a la obra dramática: "sobrepasa el establecimiento de un cuadro o la ilustración de un texto. Ha llegado a ser el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre el texto y el espectáculo" (...) "texto y espectáculo se condicionan mutuamente, son expresión el uno del otro" (DORT, 1971:55-56).

B. El *discurso de la puesta en escena:**

La puesta en escena, en su concepción actual, tiene voz propia: intervención capital pues constituirá, para la representación, la "última palabra". No hay un discurso universal y definitivo que la representación deba sacar a luz. La alternativa aún vigente en los grandes directores de teatro —"poner en juego el texto" *o* "poner en juego la representación"— es entonces falsa desde el comienzo. Toda representación implica una lectura particular del texto, y todo texto contiene en germen un proyecto de representación (*teatralización**). No se puede privilegiar impunemente uno de los dos términos. Lo que varía es solamente el grado de teatralización del texto sobre la escena. Hoy día casi no se piensa que el texto sea el punto de referencia coagulado en una sola interpretación posible, texto que no "podría" tener más que una sola y "verdadera" puesta en escena *(guión*, texto y escena*)*. En cambio, la puesta en escena aparece como un *discurso** global para la acción y la interacción de sistemas escénicos, discurso en el cual el texto es sólo un componente (sin duda fundamental) de la representación.

C. Lugar de este discurso:

1.- *Las acotaciones* le permiten el comentario escénico al *dramaturgo*,* con lo que puede dar directivas muy precisas de cara a la realización escénica.

2.- *El texto** mismo sugiere, a menudo directamente, el desarrollo y lugar de la acción, la posición de

los personajes, etc. Se podría incluso arriesgar la hipótesis de que ningún texto dramático puede ser escrito sin un esquema de puesta en escena, por rudimentario y ambiguo que sea, esquema sometido a las leyes del escenario utilizado, a la concepción de la realidad representada, y a la sensibilidad de una época en cuanto a los problemas del tiempo y del espacio *(pre-puesta en escena*)*.

3.- Los dos últimos elementos no son nunca verdaderamente imperativos, y la participación personal, y en cierta medida exterior al texto, del director, es decisiva. El lugar y la forma de este discurso del escenificador son bastante ambiguos. Aun si se concreta en un cuaderno de dirección, es difícilmente aislable de la representación; constituye su enunciación, metalenguaje perfectamente integrado al modo de presentación de la acción y de los personajes: no llega a sumarse al texto lingüístico y a la escena, pero les presta sus modalidades de existencia. El metalenguaje del director no es ni un segundo texto lingüístico agregado al primero, ni una ilustración redundante de lo que dice el texto por los medios escénicos. Asegura la mediación entre lo que el *texto* ya tiene de específicamente dramático y teatral, y lo que la *escena* tal como se representa tiene de "textual", lo que ella puede significar y según qué sistema, para quien la contempla. La escenografía es sin duda el elemento más concreto y decisivo de este discurso de la puesta en escena: los dispositivos escénicos ponen en movimiento, de una manera específica para cada puesta en escena, los mecanismos del texto y de la concepción escénica. Por otra parte, la *escenografía**, concebida como escritura y lengua propia de un tipo de escena, está quizá tomando el relevo de la puesta en escena en la medida en que controla y determina el modo de producción y de enunciación de la obra textual y escénica.

4.- Más allá del trabajo consciente del director escénico, finalmente es preciso tener en cuenta un pensamiento visual o inconsciente de los creadores. Si, como sugiere FREUD, el pensamiento visual se aproxima .más a los procesos inconscientes que el pensamiento verbal, entonces el director o el escenógrafo podrían actuar de "médium" entre el lenguaje dramático y el lenguaje escénico. La escena remitiría siempre a la otra escena (*espacio interior**).

D. La puesta en escena de textos clásicos:

En ella se plantean estas cuestiones estéticas con mayor agudeza. Al tratarse de textos ya antiguos y difícilmente receptibles hoy sin una cierta explicación, casi obligan aí director de teatro a.tomar partido sobre su interpretación o a situarse en la tradición de las interpretaciones. Su trabajo puede optar por varias soluciones:

1.- No *poner* en escena, sino *re-poner* en escena una obra inspirándose, con fervor arqueológico, en la puesta en escena original, siempre y cuando los documentos de la época estén disponibles.

2.- Negar la escena y sus posibilidades escénicas en "favor" de una simple lectura del texto, sin tomar partido acerca de la producción del sentido y dando la ilusión (falsa) de que nos ceñimos solamente al texto y de que la visualización es puramente redundante.

3.- Tomar en cuenta el *desfase* entre la época de la ficción representada, la de su composición y la nuestra; acentuar este desfase e indicar las razones históricas en tres niveles de lectura, es decir, historizar. Este tipo de' puesta en escena restaura más o menos explícitamente los presupuestos ideológicos ocultos y no teme desvelar los mecanismos de la construcción estética del texto y de su representación.

Con este espíritu, la puesta en escena saca a la luz varios elementos indispensables para la aprehensión del sentido:

1.- Visualización de los enunciadores: quién habla y desde qué lugar ideológico (por ejemplo, representación con el vestuario del siglo XIX para hablar de los clásicos griegos).

2.- Ilustración del *intertexto** y de la representación: citas tomadas de otros autores aclaran el texto representado (véase, MESGUICH, VITEZ).

3.- "Reactualización" del texto original, es decir, *destrucción* de su armonía y del barniz cultural que oculta las contradicciones, y *adaptación** de un texto no destinado a la escena, a las exigencias de la representación (véase, PLANCHON en su *Reactualización del Cid, A. Adamov* en sus *Folies bourgeoises).*

4.- Aplicación, más o menos controlada, de las "*prácticas significantes*",* es decir, de los sistemas escénicos ofrecidos a la manipulación del espectador (SIMON, 1979:42-56).

BECQ DE FOPURQUIERES, 1884 - APPIA, 1954, 1963 - BATY, 1945 - MOUSSINAC, 1948 - VEINSTEIN, 1955 - JACQUOT y VEINSTEIN, 1957 - DHOMME, 1959 - PANDOLFI, 1961 - ARTAUD, 1964a - BABLET, 1968 - DORT, 1971, 1975, 1977a, 1979 - SANDERS, 1974 - PIGNARRE, 1975 - WILLS, 1976 - Pratiques, 1977 - UBERSFELD, 1978b - PAVIS, 1980d.

Punto de ataque

1.- En el *relato** —ya sea teatral, novelesco u otro— el punto de ataque se sitúa en el momento en que se desencadena la acción y la puesta en movimiento de la historia (a menudo en los actos primero y segundo). El punto de ataque dramático depende de la presentación (teórica) del esquema actancial particular a la obra, y especialmente del comienzo de la acción del sujeto *(modelo actancial*).*

2.- Al punto de ataque actancial se suma un punto de ataque escénico: momento en que, después de algunos segundos o minutos destinados a crear la atmósfera de la escena y a establecer la comunicación (función fática), realmente comienza la actuación del actor. La puesta en escena suele prolongar este tiempo muerto, temporiza al máximo para establecer cierta expectativa. En cambio, en las introducciones "in media res" sucede algo apenas se levanta el telón, *y* el punto de ataque parece ser presentado de inmediato, incluso antes de comenzar la obra, para sugerir que el espectáculo es sólo un extracto de la realidad exterior.

LEVITT, 1971 - PFISTER, 1977.

Punto culminante o paroxismo

(Del griego *paroxusmos,* aguzar, excitar.)

Momento de la obra donde la intensidad dramática llega a su clímax, generalmente después de una lenta ascensión de la acción justo antes de la catástrofe.

Punto decisivo

Momento en que la obra o la acción dan un nuevo giro, a menudo contrario al esperado. Esta noción se aproxima a la de *peripecia* *.

Punto de integración

Momento en que las diversas líneas de la acción —los diferentes destinos de los personajes y de las intrigas secundarias— convergen en una misma escena al final de la obra. Es "el centro de perspectiva donde numerosas perspectivas del drama se coordinan" (KLOTZ, 1960:112).

Punto de vista

Visión que el autor, *y* luego el lector o el espectador, tienen del acontecimiento narrado o mostrado. Este término coincide con el de *perspectiva**. Es mejor reservarlo a la perspectiva del autor (por oposición a la perspectiva individual de los personajes).

I. LA OBJETIVIDAD DEL GÉNERO DRAMÁTICO

El punto de vista del narrador caracteriza la actitud del autor hacia la historia que narra. En principio, la forma *dramática** no lo emplea, o al menos no cambia durante la obra, permaneciendo invisible detrás del *dramatis personae* *.

De una forma general, el punto de vista del espectador sigue de cerca al del autor, pues aquél sólo tiene acceso a la obra en la construcción dramática que éste le impone. Cuando se utilizan elementos épicos, el punto de vista integral cambia también: la intervención del narrador (bajo la forma de personaje, pancarta, *song** o de un sustituto del autor) rompe la ilusión y destruye la creencia en la presentación objetiva y exterior de los elementos (visión objetiva).

II. IMPORTANCIA DEL PUNTO DE VISTA DEL AUTOR EN LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

En la medida en que el dramaturgo no copia diálogos tomados de lo vivo, sino que fabrica un *montaje** de réplicas según una estructura que sólo le pertenece a él, es evidente que interviene directamente en el texto como organizador de materiales, es decir, como un tipo de narrador. Este rol de narrador es también el del director que organiza los materiales escénicos, añadiendo de este modo al montaje del texto dramático un segundo montaje de elementos visuales y de su nexo con el texto. Finalmente, el actor también tiene, en cierta medida, un rol no solo ejecutante sino también impulsor moderador de todos los sistemas escénicos (lingüísticos, proxémicos, espaciales). En suma, el producto teatral terminado se "filtra" a través de una sucesión de puntos de vista —dramaturgia, puesta en escena, actuación— donde cada uno determina al siguiente e incide de este modo en el elemento último de la representación.

—> *Discurso, análisis del relato, narrador, actitud, gesto.*

Q

Quidproquo

(Del latín *quid pro quo,* tomar una cosa por otra.)

Equívoco que conduce a confundir un *personaje** con otro. El quidproquo puede ser interno a la obra (vemos cómo X confunde a Y con Z), externo (confundimos a X con Y) o mixto (al igual que un personaje, confundimos a X con Z).

El quidproquo es una fuente inagotable de situaciones cómicas, pero a veces también trágicas (*Edipo, El malentendido* de CAMUS).

—> *Ironía, disfraz*.

R

Raisonneur

(Vocablo francés, traducible literalmente como "razonador".)

Personaje que representa la moral o el razonamiento correctos, encargado de dar a conocer, a través de su comentario, una visión "objetiva" o la que el "autor" tiene de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de los puntos de vista. A menudo se le considera como el *portavoz** del autor, pero hay que desconfiar de la maniobra de este último cuando estima necesario tranquilizar al público con respecto a la pureza de sus intenciones (por ejemplo, Cleante, en *Tartufo,* supuestamente tiene que reconfortar a los verdaderos devotos y elogiar una actitud religiosa equilibrada). A veces, el *raisonneur* sólo hace un comentario superficial de la acción, y el punto de vista global del autor o de la obra hay que buscarlo en otro lugar, en la dialéctica de los discursos de cada personaje. Este tipo de personaje, heredero del *coro** trágico griego, aparece sobre todo en la época clásica, en el teatro de tesis y en algunas formas de *obras didácticas**. Aparece —o regresa bajo una forma paródica— en el teatro contemporáneo.

—> *Sujeto del discurso teatral, confidente.*

Realidad representada

Preguntarse sobre la relación entre la realidad representada y la forma dramatúrgica o escénica utilizada, es presuponer la existencia de una relación dialéctica entre ambas. Por una parte, la naturaleza y el análisis de la realidad influyen en la forma dramática escogida; por otra, la forma dramática utilizada ilumina e influye en el conocimiento de la realidad. Pero la relación *entre* la realidad y el universo estético de la obra está lejos de ser evidente. Por mucho tiempo se ha pensado que sólo podía ser directo y *mimético*,* es decir, que la obra era un reflejo (incluso muy infiel) del mundo exterior. Es posible entonces observar el proceso de representación y de deformación del universo descrito. Este estilo es adecuado en el teatro *mimético* (ilusionista), *grosso modo* en la *dramaturgia cerrada** o *puramente dramática**. Si, por el contrario, consideramos que la escritura dramática y escénica no está sometida directamente a la impronta de la realidad, sino que elabora la realidad a su manera, entonces es mucho

más difícil exponer su vínculo con ésta.

I. DRAMATURGIA MIMÉTICA (DEL REFLEJO)

A. El héroe:

G. LUKACS (1965), en su análisis comparativo de la novela y de los dramas históricos desde SHAKESPEARE hasta el teatro épico del siglo XX, desprende una serie de criterios para efectuar una correcta comprensión de la realidad. Al mismo tiempo eleva estos criterios al rango de normas absolutas para contrabalancear el proceso de *epización* * del teatro, proceso que desde mediados del siglo XIX "amenaza" con desarticular la forma dramática. Para él, el héroe no debe brillar por sus cualidades sociales o morales excepcionales, pero es bueno que posea una existencia ya *dramática** en sí, a saber, rica en momentos significativos, portadora de contradicciones de un medio o de una época, situada en un momento de profunda crisis interior y política. Sólo los "individuos de importancia histórica mundial" (HEGEL), en quienes coexisten los rasgos individuales originales y el sello social de conflictos históricos, serán susceptibles de dar buenos asuntos dramáticos. El arte *dramático* ha de encontrar individuos que a través de sus *acciones* (y no a través del sistema abstracto y épico de su caracterización) estén implicados personalmente en los procesos históricos (unidad de acción y del personaje, del individuo y de lo social).

B. La "totalidad del movimiento":

La tragedia y la literatura épica deben "representar la totalidad del proceso de la vida" (LUKACS, 1965:99), pero para el teatro "esta totalidad se aglutina en torno a un centro sólido, la colisión dramática" (101), y atañe a la "totalidad de los movimientos", no a la de los objetos, como en el caso de la novela.

C. La estilización:

El universo dramático, al disponer de poco tiempo para ser identificado, concentra, y por ello deforma, los procesos sociales que describe. La *unidad** de tiempo y lugar fuerza al dramaturgo a presentar a los héroes de la acción en plena crisis. El drama gana con esto en simplificación, distanciación y perspectiva. Se opera naturalmente una *modelización* * de la realidad, y esta esquematización permite una comparación de las motivaciones personales del héroe y de los procesos sociales de la obra. La puesta en relación de la *historicidad** representada con la historicidad del espectador se ve, entonces, facilitada *(historización*)*.

II. DRAMATURGIA NO MIMÉTICA (ÉPICA)

El análisis lukacsiano hace justicia al teatro clásico, realista y naturalista. En cambio, rechaza de entrada las tendencias épicas del drama moderno, bajo el pretexto de que éstas sólo serían una perversión de la forma canónica específicamente teatral.

A. La intervención épica:

Ahora bien, la captación épica de la realidad no es obligatoriamente menos realista que el método puramente dramático. Es quizás incluso más apta para dar cuenta de la complejidad actual de los

procesos sociales y de la "totalidad del movimiento" de clases o grupos. Así, a través de un comentario épico, el narrador resume fácilmente la situación, presenta una relación política o financiera, y atrae la atención sobre los puntos importantes de un desarrollo. Simplemente, hay que conceder al dramaturgo el derecho de organizar a su manera su balance del análisis social, y dejarle amplitud para intervenir a su manera en la representación teatral, incluso a título de personaje, de representante universal o de simple testigo.

Los "individuos de importancia mundial" ya no existen, y en todo caso ellos solos no pueden influir sobre el curso del mundo. DÜRRENMATT señala al respecto que NAPOLEON fue el último héroe moderno: "Ya no podemos hacer personajes tipo WALLENSTEIN a partir de HITLER o STALIN. Su poder es tan gigantesco que ellos no son sino formas fortuitas y exteriores de dicho poder" (...) "Son los secretarios de Creón los que «despachan» el caso Antígona" (1970:63). La tragedia ya no está capacitada para representar los conflictos de nuestra época. La forma *aristotélica* * es demasiado sofocante, y debe ceder su lugar a otras dramaturgias: para DÜRRENMATT, será la comedia, que vive de la idea súbita del hallazgo (64) y por lo tanto no está sometida a una *necesidad* profunda. Para muchos autores contemporáneos, sólo la intervención épica o la voz narrativa de un monólogo interior lírico puede aún producir una parcela de realidad.

B. La transformación de la realidad:

Los dramaturgos renuncian, en suma, a dar una representación coherente e integral del mundo. Incluso BRECHT presenta signos de cierta intimidación por la realidad, y el mundo sólo le parece digno de representación si se presenta como cambiable (1967, vol. 16:929). Ahora bien, aquí quizás se trata, y *especialmente* para un análisis marxista de la sociedad, de "tomar el rábano por las hojas", pues semejante visión corre el peligro de ser fácilmente dogmática y estéril, como ya lo ha sido en el período posbrechtiano. Toda experimentación que parte del instrumento teatral para expresar la realidad, ¿no se ve sobrepasada por un análisis sociológico exterior y fijo? Al menos de esta forma lo entiende la posteridad dramática "para-brechtiana" (DÜRRENMATT, WEISS, SARTRE y muchos otros).

C. El "mimetismo no mimético" y no épico de lo cotidiano:

Sin renunciar a la llamada de BRECHT en favor de un teatro realista que muestre al hombre batiéndose contra sus determinaciones sociales, otras dramaturgias sondean la realidad al mismo tiempo que renuncian a representarla totalmente y a reducirla a un modelo cibernético autónomo. Entre ellas, el *teatro de lo cotidiano** se ha asignado como tarea liberar los fragmentos de lenguaje solidificado por la ideología. Este teatro renuncia a una puesta en situación de los personajes en el mecanismo social global: los muestra en las imágenes cotidianas que los producen y qué ellos reproducen. La única posibilidad de elucidación de esta realidad limitada está, para ese teatro, en un efecto de reconocimiento y en algunos estereotipos lingüísticos e ideológicos de los cuales hasta ahora ni el personaje ni el espectador tenían conciencia. Quizás sea un "ir a más" con menos.

—> *Ficción, imitación, reproducción, signo teatral, dramaturgia, forma, formalismo.*

SZONDI, 1956 - LUKACS, 1960, 1965, 1975 - HAYS, 1977.

Realidad teatral

¿Dónde se sitúa la realidad escénica y cuál es su estatuto? Desde ARISTOTELES se reflexiona acerca de este problema, sin haber encontrado, por lo visto, una respuesta definitiva y segura. Esto se debe precisamente a que somos víctimas de la *ilusión** teatral —sobre la que reposa nuestra visión del espectáculo— y a que mezclamos varias realidades.

¿Qué percibimos en la escena? Objetos, actores, a veces un texto escrito, a menudo un texto recitado. De este modo se entremezclan varios planos de realidad que es preciso distinguir:

I. LA REALIDAD "SOCIAL" DE LA MAQUINARIA TEATRAL

Es parte de ésta todo lo que sirve para fabricar el espectáculo y lo que se identifica como tal en la representación (bastidores, muros del edificio teatral, tablas, etc.). Esta maquinaria es a menudo vergonzosamente oculta (teatro ilusionista), pero siempre se deja detectar en cuanto examinamos el "secreto de fabricación". Esta realidad de máquinas es, por definición, ajena al mundo ficticio sugerido por la escena. Es el único objeto que no tiene valor de signo (salvo evidentemente cuando la puesta en escena la requiere para su propia práctica teatral). De este modo, el podio y el telón de escena se transforman en BRECHT, o en una puesta en escena brechtiana, en los *signos* de: /mostrar el funcionamiento/ y, hoy en día, del /teatro épico-crítico a la BRECHT/. De esta forma, todo lo que percibe el espectador puede ser utilizado como signo, es decir, puede ser *semiotizado* *.

II. LA REALIDAD DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS

Podemos, bien sea identificarla en cuanto a su función social normal (una mesa, un vaso), o descifrarla como objeto-material, no funcional, "objeto estético no identificado". El problema consiste en saber si los objetos deben ser aprehendidos literalmente como elementos de la *ostensión** teatral, o si debemos otorgarles el valor de *signo*,* es decir, ver más allá de su materialidad, de lo que representan (como símbolo, como emoción, como connotación social). Dicho de otra forma, ¿estamos ante objetos reales o ante objetos estéticos? O, en términos semiológicos: ¿estamos ante la presencia de *referentes* de estos objetos, de un *simulacro de su referente,* de su simple *significante* (al cual le "colgamos" un significado o un sentido de estos objetos)?

En el teatro, pasamos todo el tiempo a la caza de referentes que siempre se nos escapan *(efecto de realidad*)*. El referente —a saber, el objeto al cual remite el signo (por ejemplo, la mesa concreta es el referente del signo/mesa)— aparentemente está siempre presente en la escena, pero tan pronto como creemos haberlo identificado, nos damos cuenta que se trata, de hecho, de un significante que definimos a través de un significado. El único referente posible también sería aquí la maquinaria teatral. Todos los otros objetos, desde el momento en que son utilizados en el marco de una ficción, son elementos que remiten a algo diferente de ellos mismos. En consecuencia, tienen valor de *signo:* son reemplazados por algo distinto a lo que *sugieren,* pero no encarnan nada. Por ejemplo, la mesa bajo la cual se esconde Orgón, no es un accesorio teatral, ni mucho menos una mesa verdadera del siglo *XVII,* es un signo-convención acerca del cual se ponen de acuerdo los espectadores y que *quiere decir:* /mobiliario de Orgón en el estilo de la época y apto para servir de escondite/. Por lo tanto, la mesa de Orgón es un signo que no vale *por su referente* (que de todas formas es ficticio), *bastante poco por su significante* (poco

importa que la mesa sea de encina o de contrachapado), sino *enteramente por el significado* que le atribuimos; aquí: /la mesa sirve de trampa en la cual Tartufo podría caer/. El significante, a saber, la forma y la descripción de esta mesa, sólo tiene importancia como algo transitorio, como traducción de un significado identificable por el espectador.

Sin embargo, esto no quiere decir que el espectador no deba poner atención en la materialidad del espectáculo, y por lo tanto en los significantes.

Pero ¿qué sucede con los otros objetos de la escena —el piso, las sillas, el decorado— cuando no están implicados en una actuación concreta o diálogo? Permanecen como objetos en "bruto" que no poseen valor de signo. Pero, tan pronto como el diálogo o la actuación aluden a ellos, se transforman en signos, y el espectador, al analizar sus propiedades significantes, construye sus significados y los integra en el funcionamiento de la escena. La puesta en escena es el arte de aspirar el mundo exterior para darle un papel en una ficción.

Esto permite responder a la pregunta planteada: todo es objeto estético desde el momento en que un espectador lo decide así, integrándolo en un conjunto significante y reflexionando sobre las causas de su producción.

El sistema semiológico aquí utilizado es, desde luego, de inspiración saussuriana: es dicotómico (significante/significado) y excluye el referente del signo, lo cual simplifica el problema pero en ningún caso lo resuelve. En efecto, el teatro siempre presenta la ilusión de un referente, y cierta materialidad de este objeto estético no se deja eliminar. Como señala J. MUKAROVSKY (1934), la obra de arte es uh signo autónomo compuesto, a la vez: "1/de una obra-cosa que funciona como símbolo perceptible; 2/de un objeto estético, depositado en la conciencia colectiva, y que funciona como significación; 3/de una relación con la cosa significada, relación que no apunta a una existencia precisa —puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto total de los fenómenos sociales de un medio dado (391) (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.). Es sin duda este tercer término, la relación con la cosa significada, lo que plantea el problema, pues el vínculo no se caracteriza ni por una *imitación* mimética** o *icónica** (a pesar del efecto de realidad de la escena), ni por una codificación total comunicable como un sistema semiológico simple (como el código Morse o el de circulación). A menudo se evita el dilema declarando que "lo que se denomina, a la ligera, imitación de la realidad en el teatro, siempre ha sido, incluso cuando no se lo sospechara, una pura convención" (MANNONI, 1969:166). Pero sería preciso ir más lejos y explicar cómo se establecen las convenciones teatrales y, en particular (lo que por otra parte O. MANNONI ha demostrado claramente), cómo es la *denegación* * lo que nos permite a la vez creer en la ilusión y distanciarnos de ella. De este modo, el difícil problema del estatuto del referente se complica con el análisis de los fenómenos psicoanalíticos de ilusión y de identificación con la escena

III. LA REALIDAD DE LOS ACTORES/PERSONAJES

Aplicaremos el mismo razonamiento que a los objetos. Valen por su significado, y no por el referente/cuerpo del comediante X/o/cuerpo real de Orgón. Sólo son de interés en un conjunto significante y en relación con otros signos, otros personajes, situaciones, escenas, etcétera.

En cuanto un actor aparece en escena, entra en el campo de nuestra percepción estética, que lo utiliza en el universo dramático ficticio. Todas sus propiedades físicas: su belleza, su sexualidad, su "ser

misterioso" son transferidos al personaje que representa: una bella, sexy y misteriosa heroína. El actor es sólo un apoyo físico que vale para algo distinto de él mismo. (Aquí sería preciso considerar, como excepción a este principio, el fenómeno de la estrella a la que vamos a ver por sus cualidades personales y no por el personaje que representa; se trata de una perversión de la noción de espectáculo y de un fenómeno psicológico y no artístico. Además, es verdad que ciertos actores siempre conservan una parte de *"presencia*"* o de realidad no codificable.)

Existen, por descontado, tentativas para negar este estado fundamentalmente *artificial* y *significativo* del comediante: el happening, donde el "actor"-persona se representa a sí mismo; las formas de circo donde las acrobacias no remiten a! cuerpo extraño de un personaje sino a los artistas mismos; las formas de teatro-verdad donde el actor X muestra cómo él, actor y ciudadano "responsable", declara representar un papel (BRECHT. J. GOLDENBERG). Estas tentativas de "desbordamiento" sólo refuerzan la realidad *ficticia* del espectáculo.

IV. LA REALIDAD DEL DISCURSO LINGÜÍSTICO

La realidad lingüística del texto dramático también funciona en un nivel diferente de los textos de la vida cotidiana.

¿Es posible, como anteriormente en el objeto y el actor, distinguir en el discurso escénico una cara significante y otra significada? Parece que sí, puesto que el discurso, como el objeto o el gesto, sólo tiene un sentido pertinente en la representación cuando somos capaces de aprehender su sentido en la situación global de la escena, es decir, traducir el significante en un significado integrado al conjunto del espectáculo y por ello a una estructura significante global. *(Significante* del discurso no quiere decir aquí, evidentemente, los sonidos y las letras del mensaje lingüístico, sino el elemento global cuyo *significado* buscamos para la representación total. El discurso funciona como un bloque indivisible, especie de significante en busca de un significado en el universo escénico).

Pero ¿cómo traducir, de una forma general, el significante del discurso en su significado para el espectáculo? Se hace necesario determinar su finalidad y su *acción.*

Un primer método consiste en estudiar las *funciones* * del discurso. También la función representativa (referencial, es decir, lo que las palabras quieren decir). INGARDEN (1931, 1971), al mismo tiempo que BÜHLER (1934) y antes JAKOBSON (1963), enumera *cuatro funciones*:*

— *expresión:* expresar los procesos psíquicos de los personajes;

— *comunicación:* dirigir el discurso hacia un interlocutor;

— *acción:* ejercer una influencia en el interlocutor, persuadirlo o conducirlo a actuar de cierta forma;

— *"sobrecomunicación*" (o comunicación externa y directa con el público): influir sobre el receptor último del mensaje teatral, el espectador.

Las dos últimas funciones despiertan actualmente un nuevo interés en los investigadores que se preocupan por el aspecto ilocutorio, performativo del discurso. En efecto, es posible examinar las palabras de los personajes como actos de habla que participan en la fábula, o incluso reemplazan la acción dramática de ella (*acción hablada*).*

De este modo el discurso funciona en el teatro igual que los objetos y los actores: como significado integrante del sistema global de la representación.

—> *Texto principal y texto secundario, discurso, realismo, signo teatral.*
HONZL, 1971 - KREJCA, 1971 - ERTEL, 1977 - PAVIS, 1978c, d.

Realismo

Realismo designa una corriente estética cuyo aparición se produjo entre 1830 y 1880, y asimismo una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre.

La palabra *realismo* aparece en 1826 en el *Mercure Frangais,* referida al conjunto de estéticas que adoptaban la contrapartida del clasicismo, del romanticismo y del arte por el arte, ponderando una imitación fiel de la "naturaleza". En pintura, COURBET reúne, con motivo de una exposición, varias de sus pinturas en una sala titulada "Del Realismo". En literatura, el movimiento realista reúne a novelistas preocupados por efectuar una pintura precisa de la sociedad, como STENDHAL, BALZAC, CHAMPFLEURY, DUMAS, y los GONCOURT. La representación realista, que en todas las artes bosqueja un retrato del hombre y de la sociedad, intenta dar una imagen que juzga adecuada a un proyecto, sin idealizar ni interpretar personal o incompletamente ia realidad. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira.

I. REALISMO (IMITATIVO), ILUSIONISMO, NATURALISMO

El realismo en el teatro no siempre se distingue netamente de la *ilusión** o del *naturalismo**. Estas etiquetas tienen en común la voluntad de duplicar la realidad a través de la escena, de ofrecer una imitación tan fiel como sea posible de aquélla. El *medio** escénico es reconstituido de manera que engañe con respecto a su realidad. Los diálogos se nutren de los discursos de una época o de una clase socio-profesional. La actuación naturaliza lo mejor posible el texto disimulando los efectos literarios y retóricos con un énfasis en su espontaneidad y psicología. De este modo, paradójicamente, para dar la impresión de verdad y de realidad, es preciso saber manejar el artificio: "Dar la impresión de verdad consiste, pues, en dar la ilusión completa de lo verdadero" (...) "Yo concluyo que los realistas de talento deberían llamarse más bien ilusionistas" (MAUPASSANT).

Sin embargo, el naturalismo supera al realismo por su dogma cientificista y determinista del medio ambiente. La realidad descrita aparece como intransformable, como una esencia eternamente hostil al hombre: "Los naturalistas muestran a los hombres como si le mostraran un árbol a un transeúnte. Los realistas muestran a los hombres como le mostramos un árbol a un jardinero" (BRECHT, 1967, vol. 16:797).

La teoría literaria del reflejo de la sociedad en la obra de arte, tal como ha sido expuesta, por ejemplo, por LUKACS, es sin duda insatisfactoria. La historia no se "deposita" directamente en la obra. Es ilusorio esperar encontrar necesariamente, en una obra realista, una descripción de la realidad en "su totalidad diversa, agitada y transformable". En cuanto a querer representar el tipo que une "los elementos concretos y la ley que da cuenta de ellos, lo que es del ámbito de lo «eterno humano» y lo históricamente determinado", es también un criterio de realismo muy estrecho y difícilmente realizable (LUKACS, 1965:98-153).

II. REALISMO CRITICO

El realismo, a diferencia del naturalismo, no se limita a la producción de apariencias y a la copia de la realidad. No se trata para él de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad. Aquí estamos muy cerca de la tentativa brechtiana, que no sé limita a una estética particular sino que funda un método de análisis crítico de la realidad y de la escena basado en la teoría marxista del conocimiento. Este método caracteriza demasiado la investigación actual de la puesta en escena realista como para que no esbocemos aquí su sistema estético o ideológico.

A. Expresar/Significar:

La escena no tiene que "expresar", es decir, exteriorizar una realidad contenida desde el comienzo en una idea; no entrega una reproducción fotográfica o una quintaesencia de la realidad. La escena "significa" el mundo, presenta los signos pertinentes, apartándose de un calco mecánico de la "naturaleza". Esta puesta en signo de la escena vela por la distancia correcta entre el significante, el material escénico utilizado, y el significado, el mensaje a transmitir.

Una reproducción realista no utilizará necesariamente una propiedad perceptible del objeto imitado; simplemente vigilará que el espectador sea capaz de identificar este objeto: "El signo debe ser parcialmente arbitrario, so pena de caer en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista" (BARTHES, 1963: 88).

B. Modelización * de la realidad:

Significar la realidad es, también, proponer un modelo de funcionamiento coherente: poner de manifiesto la causalidad de los fenómenos sociales, integrarla totalmente en un conjunto estructural, encontrar la relación fundamental (el *gestus** brechtiano) entre personajes y clases, indicar claramente desde qué punto de vista se traza el cuadro, revelar la "causalidad compleja de las relaciones sociales" (BRECHT), etc. La modelización consiste, en última instancia, en oponer y hacer coincidir el esquema de la realidad (su perspectiva y su historicidad) con el del público (su situación ideológica e histórica presente). El realismo, dirá BRECHT, no consiste en reproducir las cosas reales, sino en mostrar cómo son las cosas realmente.

C. Abstracción:

El realismo se acompaña, pues, de un intento de abstracción y de *formalización* * para simplificar la percepción de la fábula y de los detalles escénicos. Esta estilización, de hecho inherente a toda representación artística, se aproxima a la realidad en vez de alejarse de ésta. De este modo, para MEYERHOLD, es característica de todo realismo profundo: "Es un error oponer el teatro estilizado al teatro realista. Nuestra fórmula es: teatro realista estilizado" (1963).

D. Realismo/Formalismo:

El realismo no está vinculado a una forma canónica. Incluso la forma acabada del realismo de BALZAC no es, contrariamente a lo que sostiene LUKACS, *la única* forma realista. La representación del hombre en el teatro también deberá evolucionar, por el hecho de que la realidad humana (psicológica

y social) está perpetuamente cambiando. Considerar formalista la búsqueda de una forma teatral adaptada a una nueva visión de las cosas es, pues, absurdo, tan absurdo como creer en la perennidad de los contenidos a lo largo de la evolución literaria *{formalismo**}). Ser realista es también, y quizás únicamente, tener conciencia de los *procedimientos** estéticos utilizados para descifrar la realidad. Por esto, "restablecer el teatro en su realidad de teatro" (BRECHT) y no hacerse ilusiones con respecto al poder de la ilusión, serán los primeros preceptos de los realistas (*reteatralización** del teatro).

III. LOS PROCEDIMIENTOS* DEL REALISMO

La crítica "formalista", preocupada por una descripción de los procedimientos discursivos de expresión de la realidad, tiene el mérito de haber desmitificado la noción de realismo como pintura directa de la realidad. El realismo no se ciñe a una temática o a contenidos particulares, sino a un conjunto de técnicas: "El realismo sería únicamente un conjunto de respuestas técnicas a limitaciones narrativas, unas y otras relativamente formuladas según las épocas y la presión de los dictámenes sociales. Estas técnicas deben asegurar la transitividad, y por ello, la legibilidad de un texto en relación con un público dado. Tienen la doble función de asegurar la veracidad de un enunciado —su conformidad con la realidad que designa— y su propia verosimilitud, es decir, su invisibilidad relativa, o su "naturalización" (DUCHET, 1973:448).

En el teatro, todas estas técnicas apuntan a autentificar la comunicación y el referente del discurso. La presencia de la *extra-escena**, siempre visible en su invisibilidad, procura la primera ilusión de un mundo del cual hablamos y de donde proceden los personajes. Los discursos y acciones más "irrealistas" son naturalizados por la presencia escénica y extra-escénica. Se trata en definitiva de la ideología, como discurso evidente de lo ya conocido, que asume este rol de ilusión referencial y de "garante" de la autenticidad realista. De este modo, no es tanto el efecto de realidad producido por la ilusión y la identificación lo que fabrica la ilusión realista, sino la identificación con un contenido ideológico ya conocido (ALTHUSSER, 1965).

—> Naturalismo, imitación, efecto de realidad, realidad representada, representación, verismo.

INGARDEN, 1949 - LUKACS, 1960, 1975 - JACQUOT, 1960 -BRECHT, 1967 - CHIARINI, 1970, 1971 - GOMBRICH, 1972 -Poétique, 1973.

Recepción

Actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo.

Distinguimos:

— *La recepción de una obra* (por un público, una época, un grupo dado). Es el estudio histórico de la acogida de una obra por una época y un público, el estudio de la interpretación propia de cada grupo y período.

— *La recepción o interpretación de la obra por el espectador* o el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo. Es este último aspecto al cual

apuntamos aquí.

I. UN ARTE DEL ESPECTADOR

A. Confrontado directamente con el objeto artístico, el espectador se sumerge literalmente en un baño de imágenes y sonidos. Que el espectáculo le sea "exterior" o que lo incorpore, lo involucre o lo agreda, la recepción siempre plantea un problema que atañe a la estética, y que justifica la elaboración de lo que BRECHT denomina "arte del espectador". De este modo se encontraría invertida la perspectiva tradicional de estética. Esta última busca en la obra y en la escena las estructuras de significación, descuidando las estructuras mentales y sociológicas del público y su contribución a la *constitución del sentido*:* "Si deseamos alcanzar el placer artístico, no es suficiente querer consumir cómodamente y por unas monedas el resultado de una producción artística; es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a ésta" (BRECHT, 1972). Desafortunadamente, BRECHT no especifica la forma en que el público recibe y "reelabora" los signos de la representación.

B. La *estética** es, etimológicamente, el estudio de las sensaciones y del impacto de la obra de arte en el sujeto perceptor. Ciertas *categorias teatrales** (como lo *trágico*,* lo extraño o lo *cómico*)* no podrían se, aprehendidas sino en la relación entre el sujeto y el objeto estético. De hecho, se trata de establecer en qué aspecto la percepción es una interpretación, incluso una recreación de la significación, particularmente en los textos o espectáculos donde todo reside en la profusión o ambigüedad de las estructuras significativas y en los estímulos hacia los que el espectador necesariamente debe orientar su propia pista *hermenéutica* *.

C. La dificultad de formalizar los modos de recepción se debe a la heterogeneidad de los mecanismos en juego (estética, ética, política, psicología, lingüística, etc.). Dicha dificultad es igualmente inherente a la situación de recepción propia del espectáculo. El espectador es "sumergido" en pleno acontecimiento teatral en un espectáculo que apela a su facultad de *identificación *;* tiene la impresión de ser confrontado con acciones semejantes a las de su propia experiencia. Recibe la ficción mezclada con esta impresión de interpelación directa: hay pocas mediaciones entre la obra y su mundo, y los códigos escénicos actúan directamente sobre él sin que parezcan manipulados por un equipo y sin ser anunciados por un narrador; el *procedimiento** artístico es entonces disimulado. Finalmente, y en particular, al asistir el espectador a una acción directamente transmitida, utiliza modelos teóricos de acción que conoce, y remite la diversidad de acontecimientos a un esquema unificador, a la vez lógico y capaz de estructurar la realidad exterior.

D. Conocemos mal los mecanismos que rigen la dinámica de un grupo de espectadores reunidos para asistir a un evento artístico. Sin hablar de los presupuestos culturales, el público forma un grupo más o menos manipulado por su ubicación en la sala: la iluminación o la oscuridad del recinto, el amontonamiento o la comodidad alveolar tejen una red de relaciones sutiles en el grupo e influyen en la calidad de la recepción.

II. CÓDIGOS DE RECEPCIÓN

Sin caer en la trampa de una *semiología* de la comunicación** (y no *de la significación)* o de una teoría de la información —disciplinas que harían del teatro un conjunto de signos transmitidos intencional y directamente al público— es útil destacar algunos *códigos** de recepción (aun cuando estos códigos existan sólo teórica e incluso hipotéticamente):

A. Códigos psicológicos:

1.- Percepción del espacio, a saber: la escena o el dispositivo escénico presentan la realidad artística; cómo se utiliza la perspectiva; cuáles son las posibles distorsiones de la visión; cómo se organiza el espectáculo en función del punto de vista de los espectadores.

2.- Fenómeno de *identificación:* qué placer extrae el espectador; cómo se producen la ilusión y la fantasía; qué mecanismos inconscientes despiertan.

3.- Estructuración de experiencias perceptivas anteriores (estéticas y psicosociales): cuál es el Horizonte de *expectativa** de los sujetos. No existe una manera universal de recibir una obra artística: "es preciso destruir el mito del pretendido receptor universal capaz de efectuar un acto abstracto de registro de los bienes culturales" (PASCADI, 1974:5).

B. Códigos ideológicos:

1.- Conocimiento de la *realidad representada*,* y de la del público.

2.- Mecanismos de condicionamiento ideológico a través de la ideología, de los medios de comunicación, de la educación.

C. Códigos estético-ideológicos:

1.- Códigos específicamente teatrales: de una época, de un tipo de escena, de un género, de un estilo de representación particular.

2.- Códigos generales de la *narratividad**.

3.- Códigos de las *categorías* * teatrales.

4.- Códigos del vínculo entre una estética y una ideología:

— ¿Qué espera el espectador del teatro?

— ¿Qué espera encontrar de su realidad social en la obra?

— ¿Cuál es el vínculo existente entre un modo de recepción y la estructura interna de la obra, por ejemplo, la exigencia brechtiana de no-identificación y la fábula discontinua y extrañada?

— ¿Cómo encontrar, a través del trabajo dramatúrgico y de la puesta en escena, un código ideológico que permita al público de hoy captar una obra del pasado?

— ¿Cómo hacer intervenir la *historizaclón* * brechtiana y permitir que el público considere un sistema social dado desde el punto de vista de otro sistema social?

— ¿Por qué una época se aficiona a la tragedia, otra reúne las condiciones ideales para lo cómico, lo absurdo, etc.?

— ¿Podemos distinguir varios modos diferentes de comunicación *teatral* *?

III. FICCIÓN Y ACONTECIMIENTO

En la mejor de las hipótesis, la de que estos códigos podrían ser reconstituidos, la etapa final

consistiría en dar cuenta de las posibles interacciones entre el plano de la ficción narrativa y el del *acontecimiento** de la percepción y de la realidad concreta del espectador. Sería preciso dar cuenta de la naturaleza a la vez *semiológica* (estructural, sistemática) y *vivencial** (única incodificable, sometida al tiempo de la percepción) de la práctica teatral. Los vaivenes y rupturas entre la materialidad escénica percibida por el espectador y la ficción que apela a su construcción cognitiva, son innumerables.

IV. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Los recientes trabajos de la Escuela de Constance (JAUSS, 1977) plantean la posibilidad de una profundización en los mecanismos de recepción.

A. Horizonte de expectativa:

La reconstitución de las expectativas del público (estéticas e ideológicas) y del lugar de la obra en la evolución literaria, conducen a concebir el espectáculo como respuesta a un conjunto de preguntas planteadas en todas las etapas de la realización de la puesta en escena.

B. El sujeto perceptor:

Participa activamente en la constitución de la obra; su trabajo roza al del crítico y también al del escritor que utiliza su trabajo anterior en la creación presente y futura.

De este modo, la recepción aparece como un proceso que abarca el conjunto de las prácticas críticas y escénicas: "la actividad teatral se sitúa, sin duda, por una parte a nivel de la representación del espectáculo y, por otra, comienza antes, continúa durante y se prolonga después, cuando se leen artículos, se habla del espectáculo, se ve a los actores, etc. Es un circuito de intercambios que atañe al conjunto de nuestra vida" (VOLTZ, 1974:78).

DESCOTES, 1964 - DORT, 1967 - WARNING, 1975 - Institut für Publikums forschung, 1977 - CAUNE, 1978 - PAVIS, 1980b.

Receptividad

La receptividad, término introducido por los formalistas rusos (CHKLOVSKI, 1965), designa la posibilidad de que el sujeto perceptor reconozca los *procedimientos* * de construcción y el carácter estético de la obra.

En el teatro, hay receptividad cuando el espectador toma conciencia del automatismo de su percepción habitual, y cuando, por contraste, distingue así el objeto estético. Percibe entonces, detrás de la ilusión y del efecto de realidad, los procedimientos literarios y artísticos utilizados en la puesta en escena.

BRECHT expuso en su teoría de la *distanciación* * de qué modo el espectador toma conciencia de su condición y concentra su atención tanto en el proceso de significación de la realidad representada como en la realidad misma.

—> *Recepción, efecto de extrañamiento.*

ERLICH, 1969 - RUPRECHT, 1976

Recitante

1.- En música, el *recitante* canta el *recitativo*,* especie de canto que no está sometido al compás y que sirve para narrar un relato de un modo semi-cantado y semi-recitado.

2.- Por extensión, *narrador** de un comentario, de una descripción o de una acción pasada. En el teatro, el recitante se manifiesta en "voz-off' o se concreta en un personaje más o menos al margen de la acción.

Recitativo

(Del italiano *recitativo.)*

En la ópera o la cantata, parte declamada —y no cantada— cuyo ritmo y métrica difieren profundamente de la música que la precede y que la sigue, en cuanto se ciñe a la acentuación y a la inflexión del discurso hablado. El recitativo se adapta a los cambios emocionales, narrativos y retóricos. Es tanto una forma musical para expresar un texto hablado como una forma verbal de la música.

En el teatro hablado, ciertos pasajes declamados en un tono diferente al texto general: así por ejemplo, los *leitmotivs** y los estribillos temáticos (CHEJOV), algunas partes demasiado "construidas" del relato clásico, monólogos que expresan el tono de la confidencia o, por último, pasajes que indican transiciones en la acción (comentarios épicos, por ejemplo) o indicaciones acerca del vínculo entre varios momentos líricos y musicales. En el siglo XVII floreció en Francia, en la tragedia lírica, el recitativo declamado: cambios de ritmos, apoyo de la orquesta, artificialidad de la dicción.

El recitativo es un medio muy eficaz para marcar los cambios en la textura del *discurso** teatral.

Reconocimiento

En la teoría clásica del drama es frecuente que un personaje sea reconocido por otro, lo cual desenlaza el conflicto disipándolo (éste es el caso de la comedia) o concluyéndolo trágicamente. Para ARISTOTELES *(Poética),* el reconocimiento (anagnórisis) es uno de los tres itinerarios posibles de la fábula. Se sitúa después del error trágico del héroe (*hamartia**). El ejemplo más conocido es *Edipo,* de SOFOCLES.

Más allá de este tipo de reconocimiento de un personaje, en definitiva limitado, la representación especula sistemáticamente con la facultad de reconocimiento (ideológico, psicológico o literario) por el espectador. Produce así la *ilusión** necesaria para el despliegue de la ficción. El drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, reconocido la fuerza de su destino o de una ley moral, y su rol en el universo dramático o trágico. Al criticar el efecto de ilusión de la escena naturalista, BRECHT intentó sustituir el reconocimiento-aceptación por el reconocimiento-crítico al *extrañar** el objeto presentado: "Una imagen extrañada es aquella que permite reconocer lo

representado, pero hace también que aparezca como extraño" (*Pequeño Organon,* 1963 § 42). Poco importa en este caso que el personaje tenga o no conciencia de sus contradicciones y de su solución, si el espectador es consciente de ello y se ha adueñado del funcionamiento ideológico del universo representado y del suyo propio.

—> *Efecto de reconocimiento, catarsis, mimesis, imitación, realismo.*
ALTHUSSER, 1965.

Redundancia

Término lingüístico: propiedad de un enunciado que repite varias veces la misma información.

La representación teatral es siempre redundante: transmite, a través de la iluminación, el vestuario, la gestualidad, etc., signos que a veces remiten a un mismo significado. De esto resulta una desvalorización informacional, pero también una coherencia y una claridad más amplia del universo dramático. Gracias a la repetición de ciertas acciones o de ciertos rasgos característicos, nos hacemos una idea de un personaje y de una situación. La redundancia es indispensable para la formación de un código, y es tanto visual como verbal.

—> *Semiología, ambigüedad, comunicación teatral.*
PAVIS, 1976a:40-55 - CORVIN, 1978.

Reestreno

Representación de un espectáculo que había sido retirado de programación durante un tiempo.

Referente

Véase *signo*

Regiduría

Organización material del espectáculo realizada por el *regidor* o *jefe de escenario.*

Antes de la aparición de la *puesta en escena*,* en el siglo XIX, el trabajo escénico se concebía como la única actividad extra-literaria, y el "director de escena" organizaba las tareas prácticas (salvo algunas excepciones: por ejemplo, IFFLAND, regidor y actor en el teatro de MANNHEIM, hacia 1780, tenía un papel importante en la dirección artística de la escena. Toda organización del escenario es además una puesta en escena que se ignora). Después de la toma de conciencia de la necesidad de un control global de los medios artísticos, la función del director de escena se escindió en director, como responsable

artístico, y regidor en el sentido actual, como encargado del escenario durante los ensayos y representaciones. En alemán se han conservado *Regisseur, Regie* para designar al director y a la puesta en escena respectivamente, mientras que en francés a veces todavía se recurre a este término para designar al director del espectáculo (por ejemplo, VILAR, 1955).

Reglas

I. REGLAS NORMATIVAS

Conjunto de consejos o preceptos formulados por un teórico o un esteta. Las reglas deben guiar supuestamente al dramaturgo en su *composición** dramática, y éste debe someterse de modo que su obra responda a los cánones artísticos en vigor. Por ejemplo, BOILEAU formula de este modo las reglas de las tres *unidades**:

"Mais nous que la raison a ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."[7]

(Art. Poétique, III, 39)

A. La tranquila certidumbre de los doctos proviene sin duda (además de su fe en los modelos antiguos) de su convicción de que el arte dramático es una *techné* cuyos secretos podemos descubrir. La idea de modelo a imitar es más importante que la noción contemporánea de reglas estructurales o de regularidades de toda descripción literaria.

B. La problemática de las reglas supera muy pronto el marco del consejo técnico, transformándose en un criterio moral, incluso político. Se plantea, pues, como criterio de libertad o de novatada del artista, quien acepta mal, particularmente si tiene éxito con el público, que le dicten reglas sobre todos los aspectos de su arte. LOPE DE VEGA, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), tendrá una libertad de acción y de expresión que treinta años más tarde revolucionará a los dramaturgos franceses. "Cosa que tanto ofende a quien lo entiende, /Pero, no vaya a verlas quien se ofende" (...) "Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,/Con lo que se consigue es lo más justo".

El debate, cuando no es apasionado, gira en torno a la necesidad de las reglas y de las unidades: ¿se fundan éstas en la razón o bien son sólo relativas y vinculadas al cambio de gustos y de normas estéticas e ideológicas? El debate no se resuelve fácilmente, pues si las reglas, en su codificación extrema, si bien se vinculan en un orden efímero (¿quién se preocuparía hoy en día de observar la unidad de tiempo y de lugar para describir la telenovela?), sin embargo es evidente que el dramaturgo "en ciernes" puede aprovecharse de las reglas de la construcción dramática o de la verosimilitud.

Es en la Italia del Renacimiento donde serán elaboradas las reglas por diversos estetas (CINTHIO, GUARINI, CASTELVETRO), que alcanzarán el rango de dogmas para teóricos franceses del siglo siguiente (CHAPELAIN, LA MESNARDIERE, SCUDERY). Hacia 1630, la polémica sobre las reglas

correctas llega a su apogeo. La "Polémica del Cid" marca el conflicto máximo entre el éxito práctico a pesar de los defectos "teóricos" en la observación de las reglas. Los argumentos intercambiados varían entre la certeza de lograr la perfección a través de las reglas ("Mientras más se aproxima el poema a estas reglas, más poema es, es decir, más se acerca a la perfección", CHAPELAIN en el Prefacio a *Adonis),* y el escepticismo del artista ante los esquemas teóricos ("¿Cómo podemos establecer reglas generales para un arte donde la práctica y el juicio forman todos los días nuevas reglas?") (RACAN, carta del 25 de octubre de 1654).

Sin duda se ha exagerado la influencia de la norma y de la "regularidad" en los autores clásicos. Los más prestigiosos en todo caso tienen como lema agradar de acuerdo a las reglas: el propósito de la poesía dramática, en efecto, es para CORNEILLE, "agradar, y las reglas que ella nos prescribe no son sino guías para facilitar los medios del poeta, y no razones para persuadir a los espectadores de que una cosa es agradable, cuando ésta les es desagradable" (Dedicatoria de *Medea,* 1639). RACINE nos recuerda, en su prefacio a *Berenice,* que "la regla principal es agradar y conmover: todas las otras sólo están hechas para conducir a la primera". Esta prudencia ante la *doxa* crítica de su tiempo, testimonia a fin de cuentas cierto escepticismo frente a la regulación de su arte, pero también un deseo de no enfrentarse directamente al gusto y su creciente primacía.

C. *Reglas* entraña dos nociones heterogéneas:

1.- Las reglas o técnicas de la construcción literaria que responden a cierto análisis de los mecanismos teatrales;

2.- Las reglas ideológicas del buen gusto, de la verosimilitud o de la unidad de tono: éstas tienen una base mucho más subjetiva y variable según las épocas y las sociedades.

Si intentamos identificar la verdadera naturaleza de este poder legislador, obtendremos un número importante de criterios sin un denominador común claro:

— las leyes de un género teatral (comedia, tragedia) obedecen a ciertas constantes con respecto a la *recepción* * del público (ej.: distancia *versus* emoción, fantasía *versus* necesidad, etc.);

— la tradición estética: es capital la influencia de ARISTOTELES y de sus comentarios: el esquema de la *Poética* pasa a ser ley;

— las reglas del *decoro** y de lo *verosímil** varían según la norma ideológica y la estructura de la sociedad. Es comprensible que en el siglo XVII los héroes trágicos tuvieran que ser reyes o príncipes, y no individuos ridículos como el común de los mortales, representados por la comedia;

— reglas de las unidades;

D. La historia de las reglas es instructiva tanto para el estudio sociológico de un grupo como para la verdadera comprensión de la estructura literaria. El paralelismo estético-poctico es sorprendente: es en los siglos XVII y XVIII cuando se forma la doctrina literaria y pretende unlversalizarse, en el momento en que el poder monárquico se encuentra en su apogeo e intenta legislar con un mantenimiento "racional" de su poder. Las reglas pierden rigidez en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, mientras que las estructuras ideológico-políticas se tambalean. En cuanto al siglo XX, la multiplicación de ideologías, sistemas y formas nos lleva a considerar las normas poéticas como anacronismos flagrantes.

II. REGLAS ESTRUCTURALES DEL FUNCIONAMIENTO INTERNO

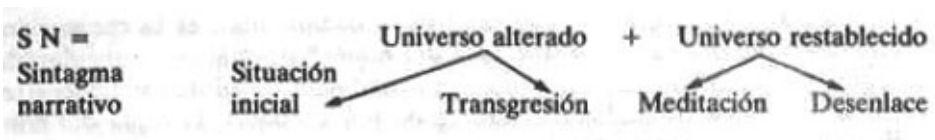
La noción de regla o de regularidad estructural tiene un sentido completamente distinto en un enfoque estructuralista del texto. La regla es una propiedad y una función de la dramaturgia empleada: por ejemplo, la *regla de apertura* y de la resolución del *conflicto*,* o de la convergencia de todas las *intrigas** principales o secundarias en la *catástrofe** final, o el *punto de integración**.

Este tipo de regla no es normativa ni ornamental; es la consecuencia metodológica de una estructura del *relato** dramático. Considerada según la evolución literaria, no tiene nada de absoluto; varía con el cambio cualitativo de las dramaturgias: por ejemplo, la regla del conflicto y de la integración de las acciones en un punto nodal no tiene validez en el teatro épico o en el happening. Otras normas la han reemplazado (autonomía de elementos y disipación de conflictos en el primer caso, invención permanente de acciones colectivas en el segundo). La regla estructural es puramente descriptiva, sólo es válida en el marco preciso de una obra o de un modo de dramaturgia; establecida por inducción a partir de varios textos, luego se la aplica con carácter provisional y se la modifica y precisa apoyándose en los hechos. Este circuito dialéctico entre obra y regla estructural pule las reglas y el análisis consiguiente del texto. No cabe duda de que las reglas normativas de los eruditos imprimen aún su sello en las reglas estructurales de la dramaturgia; por una parte, porque los dogmas reposan a veces en un análisis retórico "pre-estructural" de la técnica teatral, y, por otra, porque los dramaturgos deben someterse, al menos, a algunas de las recetas de los eruditos. El hecho esencial es encontrar la función profunda de una regla dramática y observar en qué aspecto contribuye a formar el modelo dramático empleado.

Cuando es posible reagrupar varias reglas estructurales de una misma escuela o de un mismo autor, se logra reconstruir su esquema temático y narrativo. T. PAVEL propone como regla de funcionamiento del universo trágico de los personajes racinianos la secuencia siguiente: "1/experimentan un flechazo repentino; 2/sienten los efectos de la prohibición, intentan luchar contra la pasión y a veces presienten que han tenido éxito; 3/se dan cuenta de la inutilidad de esta lucha y se abandonan a su pasión" (1976:8). No existe una forma universal para formalizar el esquema actancial. R. BARTHES propondrá una doble ecuación, a la vez característica de las acciones y de los personajes: "A tiene todo el poder sobre B - A ama a B, quien no la ama" (1963:34-35).

III. REGLAS DE UNA GRAMÁTICA GENERATIVA DEL RELATO TEATRAL

Las tentativas de formalización de una gramática narrativa alcanzan un grado máximo de generalización, y quizás de cientificidad. En lugar de reconstituir todo el relato de la obra, o de una dramaturgia, a partir de las reglas de la estructura profunda, estas gramáticas proponen reglas fundamentales de reescritura. T. PAVEL propone una adaptación del modelo de PROPP y de GREIMAS *(análisis del relato*)* para las tragedias cornelianas. La regia de reescritura fundamental tiene como fórmula:



Esta regla de base será luego complementada y variada por una serie de subreglas que diferencian los tipos de fábula y de *textualización* * de conflictos.

Esta utilización de reglas de escritura logra resultados alentadores, pero a menudo todavía decepcionantes. Ante todo, hay que señalar que estas reglas se centran únicamente en la sintaxis narrativa,

y por lo tanto no son específicas de la dramaturgia y menos aún de la representación. Pues la semántica abstracta de los conflictos y de las acciones es sólo una parte de la manifestación teatral. Sería preciso interrogarse también acerca de la escena en cuanto a su facultad de organizarse según constantes análogas a las reglas narrativas. Finalmente, la gran mayoría de las *convenciones** teatrales —ya sean históricas, estéticas o específicas de un tipo de representación— no han sido aún bien estudiadas. Nos contentamos demasiado fácilmente con zanjar el problema hablando de convenciones de recepción, sin analizar profundamente la función y las consecuencias escénicas de estas reglas convencionales.

La disputa entre Antiguos y Modernos no ha concluido: pasa por la evaluación de las reglas de actuación. No es inútil recordar la escéptica observación de MATISSE: "Las reglas no poseen una existencia fuera de los individuos, de otro modo ningún profesor sería inferior en genio a RACINE".

—> *Unidades, convenciones*, *estructuras dramáticas, códigos.*
SCHMIDT, 1973 - KRYSINSKI, 1978.

Relación escena-sala

I. ESCENOGRAFÍA

La disposición relativa de! público y de la zona de representación influye en la transmisión y recepción del espectáculo. No hablamos indiscriminadamente de las mismas cosas en una escena a la italiana, en un teatro circular o en un espacio escénico isabelino. Cada escena posee su propio modo de *relación* * con el público: ilusionismo, participación, interrupción de la representación, consumo como en el circo, etc. Cada tipo de escena tiende a reproducir las estructuras de una sociedad dada: jerarquizada para el teatro a la italiana, más comunitaria para el teatro circular, etc. Sin embargo, sería necesario no dejarse llevar por un determinismo del sentido "tipo de sala-tipo de sociedad" (ej.: BRECHT representado en un escenario a la italiana, la falsa democratización de las escenas circulares que pretenden hacer participar al público, etc.). A pesar de todo, es cierto que la puesta en escena contemporánea da una gran importancia al establecimiento de un contacto apropiado y, si es preciso, construye un espacio teatral dentro de la envoltura exterior del teatro existente.

II. INTERCAMBIO ENTRE ESCENA Y SALA

Por encima de esta relación escenográfica concreta, escena y sala mantienen relaciones psicológicas y sociales que reflejan la finalidad del espectáculo.

A. Identificación *

De este modo, la escena italiana exige que el espectador se identifique con la ficción proyectándose en ésta. Tenemos la costumbre de decir que la escena reproduce entonces la estructura del público llamado a entregarse en bloque en manos de los actores-ilusionistas *(denegación* *).

B. Distancia * crítica:

En cambio, la escena brechtiana va a hacer más profunda la distancia entre sala y escena, impedirá el "desplazamiento" del interés de la sala hacia la escena, provocará una distancia crítica y dividirá el público con respecto a la obra. Estas contradicciones sociales de la sala (si existen) remitirán a las contradicciones de la ficción y viceversa.

La relación escena-sala es, pues, una especie de barómetro que indica cómo el teatro puede influir sobre el público, y lo que ese mismo público puede realizar en cuanto a su propia realidad social y a las representaciones que se hace de esta realidad.

C. Modificación de la relación ficción-realidad:

El teatro, a veces, juega a modificar la relación entre zona de representación (ficción) y sala (realidad). Al destruir el *marco** escénico tradicional, intenta, a través de la ficción, superar el espacio real del espectador, cuestionar la seguridad del espacio desde donde se observa sin estar implicado. Incluso, a veces, algunos espectáculos (forma: mixtas de *happening**) desearían anular este espacio de la mirada para integrarlo en la ficción, de manera que destruya la barrera entre escena y sala. Sin embargo, todas estas tentativas tropiezan con la mirada del espectador, quien intuye desde el comienzo la separación entre su mundo y el universo ficticio *(semiotización *)*.

III. PERMANENCIA DE LA DUALIDAD ESCENA-SALA

En efecto, a pesar de todas las tentativas por anular la *distancia* * estética entre escena-sala, esta distancia se mantiene como característica fundamental de la representación teatral. Lo único que cambia es el proyecto estético del dramaturgo: reducir y aumentar esta distancia. Por ejemplo, en el drama musical wagneriano la orquesta debía disimularse para no entorpecer la fusión entre sala y escena. En cambio, en el teatro épico la diferencia se acentúa. Si intenta "enterrar a la orquesta" (W. BENJAMIN), es para instalar en su lugar un podio y revelar los mecanismos de la ilusión escénica. La mayor parte de los experimentos sobre la distancia escena-sala se darán en el sentido wagneriano de la fusión, para estimular la participación (MEYERHOLD las enlaza por medio de la pasarela central tomada del teatro japonés). El teatro circular o las escenas dispersas apuntan a la misma integración de la sala con la escena. Pero aunque la relación sea frontal, lateral, circular, o situada sobre el nivel del escenario, la regla del dualismo se mantiene en cada espectáculo. Lo que varía es la distancia estética entre el espectador y la escena, la forma en que la *recepción** determina la comprensión del espectáculo. Esta confusión en el empleo (a veces concreto, otras cognitivo) de *distancia* o de *perspectiva**, se encuentra en la base de todas las paradojas acerca de la ilusión, pero también en el origen de toda reflexión acerca de la *especificidad de la comunicación** teatral.

HAYS, 1977 - PAVIS, 1980b.

Relación teatral

Visualización y concreción de innumerables relaciones en el proceso creador: entre autor, director, actor y todos los otros miembros del equipo de realización; entre los personajes y, globalmente, entre el

espectáculo y el público.

I. RELACIONES ENTRE LOS DIFERENTES CREADORES

Entre el autor —él mismo sometido a la influencia de una época, de una clase, de un *horizonte de expectativa** — y el actor que interpreta un personaje, la cadena de *interpretaciones** y de transformaciones del sentido teatral es muy extensa. Incluso si es casi imposible iluminar las etapas de este proceso, toda puesta en escena es un intento por responder a esta dialéctica entre los diversos sujetos del *discurso** escénico final.

II. RELACIONES ENTRE PERSONAJES

El teatro es el arte de las relaciones sociales entre los hombres. Hemos podido trazar su historia examinando la naturaleza de los vínculos humanos. La relación humana, determinada antes del Renacimiento por la relación del hombre con Dios, se constituye luego como centro de la acción humana, oscilando entre libertad y necesidad. Hacia fines del siglo XIX, la crisis del drama anuncia la ruptura de este vínculo y las diferentes tentativas dramáticas por rescatar o superar el diálogo interhumano (SZONDI, 1956).

III. RELACIONES ENTRE ESPECTADOR. ACTOR Y PERSONAJE

La identificación del actor con el personaje y del espectador con el actor-personaje es necesaria para establecer la *ilusión* * y la *ficción* *, pero al mismo tiempo es frágil y se ve amenazada por la ruptura y la *denegación* *. La distancia crítica, provocada por las rupturas estéticas de la actuación (efecto de extrañamiento) o por un mecanismo ideológico (BRECHT), es el corolario necesario de la fusión de los tres puntos de vista.

La relación entre público y representación es sintomática de lo que la puesta en escena espera del acto teatral: sumisión, crítica, entretenimiento, etc. La relación entre sala y escena es siempre la de una confrontación, ya sea ésta reconciliatoria (identificación global con la escena) o que divida profundamente al público (como lo quería BRECHT). La definición mínima del teatro está completamente contenida en "lo que sucede entre espectador y actor. Todo lo demás es suplementario" (GROTOWSKI, 1971:31). '

IV. RELACIÓN CRITICA

El reconocimiento de este vínculo frontal no debe hacernos olvidar una última relación, sin duda la más importante: la relación entre el trabajo de recepción y el de *interpretación* * crítica. El trabajo sobre la representación compromete al espectador llevándolo a superar la simple descripción de la estructura interna de la obra.

Esta relación crítica no se agota con "el inventario escrupuloso de las partes de la obra y con el análisis de sus correspondencias estéticas. Es necesario que intervenga además una variación de la relación establecida entre el crítico y la obra —variación gracias a la cual la obra despliega sus diferentes aspectos, y gracias a la cual también la conciencia crítica se conquista a sí misma y pasa de la

heteronomía a la autonomía" (STAROBINSKI, 1970:14).

—> *Relación escena-sala, distancia, comunicación teatral, recepción, hermenéutica.*
REISS, 1971 - CAUNE, 1978 - PAVIS, 1980b.

Relato

Discurso de un personaje que narra un acontecimiento que se produce en la *extra-escena**. En principio el relato está excluido del teatro, que muestra la acción en vez de aludir a ella por medio de un discurso. Sin embargo, es común en el texto dramático (relato del mensajero o del *confidente* * en la dramaturgia clásica) y hoy en día en el teatro épico, donde el personaje es frecuentemente llamado a dar su punto de vista acerca del desarrollo del drama. Cuando el relato se realiza simultáneamente a una acción que tiene lugar fuera de la visión de los espectadores, se denomina *teichoscopia** (visión a través de los muros). De una forma general, hay relato cuando la acción misma difícilmente puede ser puesta en escena: "Una de las reglas del teatro es la de relatar sólo las cosas que no pueden tener lugar en la acción" (RACINE, *Prefacio a Británico).*

I. LÍMITES Y DEFINICIÓN DEL RELATO

La delimitación del relato es difícil, pues la obra (en particular la obra clásica) ofrece una sucesión de intercambios, a menudo largos, dentro de los cuales los personajes organizan sus discursos para aludir a hechos exteriores a la escena. El término mismo de *poema dramático** —así se denominaban las obras en el siglo XVII — indica que el texto dramático se concebía más como sucesión global de discursos encadenados que como un verdadero intercambio verbal en plena acción. Cada personaje hacía un poco el papel (evidentemente ficticio) de organizador de materiales dramáticos, y su palabra se articulaba según la lógica de un relato: presentación de los hechos, descripción de sentimientos, indicación de intenciones, conclusiones morales, etc. Esta estructura se encuentra además en los relatos monólogo de los héroes clásicos. El relato tiende a separarse de la situación escénica para organizar su mecanismo y, a veces, elevarse al nivel de fórmulas o de *sentencias** generales *(retórica*).*

Hablamos de relato en sentido estricto cuando el personaje monopoliza la palabra para relatar acontecimientos de los cuales sólo él ha sido testigo y que refiere a otros personajes atentos (ej.: el relato de Teramenes en *Fedra,* o el relato de la batalla con los moros en *El Cid).*

II. FUNCIONES DEL RELATO

En la época clásica, el dramaturgo emplea el relato cuando la acción relatada difícilmente puede ser representada en la escena por razones de conveniencia, de *verosimilitud** o a causa de dificultades técnicas de realización. El relato narra muy a menudo escenas violentas, incluso horribles (duelos, batallas, catástrofes), peripecias que han preparado la acción o que siguen a la catástrofe o al conflicto resuelto.

Sin embargo, su función no es únicamente la de "sacar de apuros" al dramaturgo cuando no tiene otra salida, sino también la de resumir verbalmente la acción. El relato, gracias al discurso, permite aligerar

la obra pasando rápidamente sobre lo que en la escena necesitaría de un decorado, gestos y diálogos excesivos. "Filtra" el acontecimiento por medio de la conciencia del recitante, quien interpreta libremente los hechos y nos los entrega con la claridad adecuada. De este modo, al enunciado se le suma la *modelización** que el enunciador imprime a los hechos relatados: por ejemplo, para Rodrigo (en *El Cid),* el relato de la batalla le sirve también de argumento político en su situación personal: las cosas se presentan de tal manera que de ahí en adelante los servidos de él serán indispensables. Finalmente, al "distanciar" la acción a través de su narración, el dramaturgo da al espectador la posibilidad de juzgar objetivamente *(narrador*)*. Esta técnica será, por lo tanto, frecuentemente empleada por BRECHT cuando una reflexión acerca del discurso se juzga preferible a una identificación emotiva con la escena. El relato, al desrealizar y desmaterializar la representación, impide la ilusión, despsicologiza la escena al insistir en la producción de la palabra del personaje y, a través de él, del dramaturgo y del actor.

III. TENTATIVA DE "DRAMATIZACIÓN" DEL RELATO

De todas maneras, el relato no puede, sin correr el peligro de destruir totalmente el carácter teatral de la obra, tener una gran importancia en el cuerpo de ésta. Se limita por lo general a los *monólogos** de la *exposición** y a los discursos funerarios o matrimoniales del epílogo. Además, el relato está integrado a la acción, y siempre deberá ser proferido en los momentos intensos para retardar la información (técnica del *suspense*)* o en las grandes articulaciones de la acción. Generalmente se distribuye entre el héroe y su *alter ego* (el *confidente*),* que exponen la situación en un falso diálogo, o en él momento de una discusión artificialmente animada (Alceste y Filinta al comienzo del *Misántropo* narran su concepción de la vida en sociedad). El relato quedará igualmente fragmentado por las intervenciones monosilábicas de los interlocutores.

IV. RELATO BRECHTIANO Y RELATO ÉPICO

El relato brechtiano, a diferencia del relato en el teatro dramático, no intenta justificar una situación que exige el monólogo de un protagonista; se presenta como perfectamente artificial: el personaje abandona su identidad, se sitúa fuera de la ficción para señalar su falsedad y, como intérprete, resumir, la acción desde el punto de vista de un director, dueño del desarrollo del espectáculo. En BRECHT, el recitante juega a menudo un papel didáctico al indicar las dificultades de los personajes o la necesidad de recurrir al público para cambiar el "escenario de la realidad" (por ejemplo, en *El alma buena de Se-Chuan,* de BRECHT). El mendigo de *Electro,* de GIRAUDOUX, señala que su relato no sigue la acción sino que la constituye. En todos estos casos de teatro épico, el recitante se pone al lado del autor, para quien constituye un doble y un ayudante *(narrador*, recitante *)*.

V. JUEGO CON SUPERPOSICIÓN DE RELATOS

La producción actual (por ejemplo, la adaptación de textos) se complace singularmente en poner en escena recitantes que, en la historia narrada, apela: a otros recitantes, etc. Más que una moda, se trata más bien de un i go con la relativización de la palabra y la *modelización** de los enunciados: "Todo relato es relativo, y amenaza anularse recurriendo a relatos superpuestos hasta el punto de que el teatro resulta sólo un juego de espejos donde la construcción se vacía de toda sustancia para remitir únicamente

a mecanismos de relato, como si la realidad misma no fuera sino una ficción igualmente relativa" (MONOD, 1977b).

—> *Análisis del relato, fábula, dramático y épico, flash-back.*
SCHERER, 1950 - SZONDI, 1956.

Reparto

1.- Forma en que los papeles de una obra son atribuidos a los actores según diversos criterios.

2.- Por extensión, conjunto de intérpretes de la obra.

La elección de los actores es fundamental para la interpretación de la obra: los factores morfológicos, vocales o mímicos, la especialidad *(parte*)* y la "imagen" de los actores imprimen su sello profundo en la puesta en escena. Á menudo un espectáculo cambia por completo cuando uno de los actores es sustituido por otro; el conjunto del reparto queda afectado, y el sentido de la interpretación se altera profundamente, incluso si el nuevo intérprete se pliega a la puesta en escena escogida.

Cuando una estrella conocida encarna un personaje central de la obra, el papel se inviste de todo el pasado y del aura mítica de este intérprete, hasta desviar completamente el sentido de la obra; los signos estéticos no tienen bastante fuerza para hacer olvidar los signos sociales del actor: la puesta en escena emerge ya falsificada o magnificada cuando la imagen del artista refuerza al personaje simbolizado.

Repertorio

1.- Conjunto de obras representadas por un mismo teatro en el curso de una temporada o de un período cuya extensión no represente un obstáculo para su reestreno inmediato ("El repertorio de la *Comédie Francaise").*

2.- Conjunto de obras de un mismo estilo o de una misma época ("El repertorio moderno").

3.- Repertorio de un actor: conjunto de papeles que ha interpretado o el abanico de sus posibilidades de actuación o *"partes*"* que puede asumir.

4.- El teatro de repertorio representa varias obras alternativamente en el curso de la misma temporada (Antónimos: teatro de programa fijo, *long run theatre,* Serientheater).

Réplica

1.- El hecho de responder a un discurso precedente, de replicar inmediatamente a un argumento o a una objeción ("Sin dote ¡Eh! No hay réplica para esto". MOLIERE, *El avaro,* I. 5). Darle la réplica a un actor consiste en decir las réplicas hechas por los otros personajes y dirigidas al personaje encarnado por él de manera que el diálogo parezca encadenarse de una forma natural.

2.- Una forma más restrictiva de réplica (desde 1646, según el diccionario ROBERT), es el texto expresado por un personaje en el curso del diálogo como respuesta a una pregunta o a un discurso de otro

personaje.

3.- *Limites de la réplica:* La réplica (en el sentido 2) sólo adquiere su valor en el engranaje de la réplica precedente y siguiente. La *unidad** mínima de sentido y de situación se constituye por las parejas réplica/contra-réplica, palabra/contrapalabra, acción/reacción. El espectador no sigue el hilo de un texto coherente y monológico, sino que interpreta cada réplica en el contexto cambiante de las enunciaciones. La estructuración del conjunto de réplicas provee indicaciones respecto al ritmo de la obra y a la resultante de las fuerzas en conflicto. El juego de réplicas no se sitúa solamente en el nivel de las oposiciones semánticas entre figuras; tiene lugar a nivel de la entonación, del estilo de representación y del ritmo de la puesta en escena. En BRECHT, la ubicación de las réplicas se realiza como en un juego de tenis: "la entonación es captada al vuelo y prolongada; de aquí resultan vibraciones y ondulaciones de entonación que atraviesan escenas completas" (*Theaterarbeit,* 1961:385). La réplica siempre sugiere una dialéctica de respuestas y de preguntas que hacen avanzar la acción (es el caso del teatro *"dramático*",* en oposición a la forma *épica*,* donde el *discurso** no está obligatoriamente sometido a esta interacción de *parlamentos* *).

—> Texto y contra-texto, diálogo.

Representación (artes de la...)

1.- El teatro forma parte de las artes de la representación igual que la ópera, el cine o la danza, pero también la pintura, la escultura o la arquitectura.

2 - Estas artes se caracterizan por un doble nivel: lo representante —la pintura, la escena, etc.— y lo representado —la realidad figurada o simbolizada. La representación es siempre una reconstitución de algo diferente: acontecimiento pasado, personaje histórico, objeto real. De ahí la impresión de no ver en la pintura más que una realidad segunda. Pero el teatro es el único arte figurativo que se "presenta" al espectador sólo una vez, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores.

—> Efectos de realidad, figurabilidad, puesta en escena.

GITEAU, 1970 - KOWZAN, 1970 - SCHECHNER, 1977.

Representación teatral

I. JUEGO DE PALABRAS

Para definir este término clave y hacer resaltar algunas de sus numerosas dimensiones, es útil examinar las imágenes a través de las cuales diferentes lenguas designan esta presentación escénica de la obra:

A. El francés, como el castellano, insiste en la idea de una re-presentación de una cosa que por lo tanto ya existe (bajo una forma textual) antes de encarnarse en la escena. Pero re-presentar, es también

hacer *presente* en el instante de la presentación escénica lo que existia antiguamente en un texto o en una representación tradicional. Estos dos criterios: repetición (y así se denomina en francés el *ensayo* teatral) de algo existente y creación del *acontecimiento** escénico ("presentificación") se encuentran en la base de toda puesta en escena.

B. La palabra alemana *Vor-stellung* o *Dar-stellung* utiliza la imagen espacial de *poner delante* y *poner allí.* Se subraya así la frontalidad y exhibición del producto teatral, que se ofrece a la mirada, así como la insistencia (*stellen*) en lo espectacular.

C. La palabra inglesa *performance* indica la idea de una acción realizada (*to perform)* en el acto mismo de su presentación. La "performance" teatral implica a la vez la *escena* (y todos los preparativos del espectáculo) y la sala, con toda la receptividad de que es capaz el público. La teoría lingüística de los performativos sostiene todavía esta conceptualización de un acto realizado por el locutor: en el caso del teatro, por el equipo completo que lo "realiza" escénicamente (artística y socialmente). Además podríamos emplear la oposición de la gramática generativa entre *performance* y *competencia,* para ilustrar uno de los propósitos de la representación: hacer pasar de lo sistemático y del saber hacer teórico (competencia) a la actualización práctica particular (performance) (SCHECHNER. 1977).

II. FUNCIONES DE LA REPRESENTACIÓN

A. Finalidad de la representación:

El teatro no representa algo preexistente que podría tener una existencia autónoma (el texto) y que se trataría de presentar una segunda vez" sobre las tablas. Es preciso tomar la escena como un acontecimiento único, construcción que se remite a sí misma (como el signo poético) y que no imita un mundo de ideas. "El drama es primario. No es la reproducción secundaria de algo primario, sino que se representa a sí mismo" (SZONDI. 1956:16). La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador. Esto es lo que diferencia al teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción.

B. puesta en escena *:

De este modo el texto dramático existe como escrito, pero siempre apuntando a una escena viva. Sólo adquiere su sentido en la representación, puesto que es por naturaleza "repartido" en varios parlamento y roles, y sólo se comprende al ser proferido por los actores en el contexto de enunciación que habrá escogido el director. Esto no significa, sin embargo, que exista una sola forma de representación posible a partir de un mismo texto. Quizás sería preciso invertir la proposición: la diversidad de representaciones imaginables multiplica el sentido del texto, que ya no es el centro del universo teatral, como se pensó durante mucho tiempo.

C. ¿Exteriorización o punto de partida?

Hoy se considera la representación como la materia de la cual es preciso partir para analizar la escena y el texto. Sin embargo, esta concepción decididamente *teatral* (y no *literaria* ni tampoco *dramática*) sólo existe a partir de la sistematización de la práctica de la *puesta en escena**. Anteriormente, la representación (clásica, por ejemplo) aparecía sólo como la parte exterior y secundaria

del texto; no implicaba el sentido de la obra representada, sino que otorgaba una dimensión artística a la palabra. La definición hegeliana del teatro testimonia esta concepción: "si el arte teatral se limita a la recitación, a la mímica y a la acción, es porque la palabra poética continúa siendo el elemento determinante y dominante" (...) "la ejecución puede utilizar todos los medios escénicos, que se hacen independientes de la palabra" (HE-GEL, 1965:357). Texto y escena permanecen aquí perfectamente independientes, la escena —desde la *Poética* de ARISTOTELES— es relegada y se la considera como la corteza material (por lo tanto desdeñable) del alma del drama (es decir, la fábula o el texto lingüístico). Este platonismo latente vinculado a una ideología de la hegemonía del Texto y de la Palabra, a una estética de la *imitación*,* ha marcado toda la evolución del teatro occidental' hasta los descubrimientos escénicos del siglo XX, de los cuales A. ARTAUD fue uno de los más apasionados profetas. "Mientras la puesta en escena continúe siendo, incluso en el sentir de los directores más libres, un medio de presentación, una forma accesoria de revelar las obras, una especie de intermediario espectacular sin significación propia, sólo valdrá si consigue disimularse detrás de las obras a las que pretende servir. Y esto durará mientras el interés mayor de una obra representada resida en su texto, mientras en el teatro —arte de la representación— la literatura preceda a la representación denominada impropiamente espectáculo, con todo lo que esta denominación contiene de peyorativo, accesorio, efímero y exterior". (ARTAUD, 1964b:160.)

D. Imitación y textualidad:

El estatuto de la representación es muy ambiguo: ¿pertenece ésta sólo a la visualización producida por una puesta en escena 0 ya es perceptible, "viva" en el texto dramático? La semiología se empeña en esta cuestión pues le es preciso decidir si debe partirse únicamente de la puesta en escena, o bien de las indicaciones espacio-temporales que el texto contiene. Por lo tanto, el problema reside en saber si existe un lenguaje teatral donde estaría inscrita una visión escénica, una especie de *pre-puesta en escena* * del texto.

1.- *Teatralidad del texto:* La hipótesis de una escritura específicamente teatral, es decir, que impone de partida su visión escénica, es a menudo defendida por los dramaturgos y los directores que "sienten" intuitivamente si el texto se presta o no a la escenificación. Para DIDEROT, la escritura teatral "no engaña": "Haya un poeta escrito o no la pantomima, yo notaría de inmediato si compuso o no basándose en ella. El curso de su obra no será el mismo; las escenas tendrán un giro distinto; su diálogo se resentirá" (...). "La pantomima es el cuadro que existía en la imaginación del poeta, cuando escribía y deseaba que la escena lo mostrara en cada representación" (1975:110-111). Algunas investigaciones semiológicas intentan definir las predeterminaciones de la puesta en escena del texto que el autor necesariamente tenia en mente (convenciones escénicas de la época, concepciones del espacio y del tiempo, *segmentación** dramática, etc.) (SERPIERI. .1977, GULLI-PUGLIATI, 1976).

2.- *Textualidad:* Siguiendo la hipótesis inversa, la representación no imita de ninguna manera el mundo. No visualiza, sino que constituye un sistema discursivo y textual, a saber, un metalenguaje hecho de convenciones que sugieren la realidad y proponen un sistema semiológico. La *imitación** o el *carácter realista** de la representación tienden a adueñarse de las técnicas y convenciones artísticas. La utilización de estos procedimientos producirá el efecto de realidad. Una representación —lo constatamos a menudo en las puestas en escena "pobres" y desnudas de nuestra época— se plasma con sólo utilizar escasos signos figurativos; se elabora a partir de signos pertinentes y fácilmente reconocibles por el

público.

—> *Texto y escena, guión, icono.*

Reproducción

Término brechtiano *(Abbildun* o *Abbild)* para designar las imágenes producidas teatralmente para retratar la realidad extrateatral: "El teatro consiste en elaborar reproducciones vivas de acontecimientos, contados o inventados, que se producen entre los hombres, con el fin de divertir" (BRECHT. 1963:1). La reproducción es una imitación-transformación del mundo por el teatro: funda la teoría del *realismo*,* pero no siempre se ha liberado suficientemente de la teoría del arte como *reflejo mimético** de la realidad; es en todo caso el concepto aristotélico de la *iconicidad** teatral. Para BRECHT, la reproducción debe ser distanciada y "distanciadora", es decir, que "deje reconocer el objeto, pero además lo haga parecer extraño" (1963:42). La participación del espectador en esta re-producción es capital, en la medida que la reproducción escénica sólo tiene lugar a través de una re-creación (y un recrearse) por parte del público.

Resumen de la obra

Véase argumento

Resurgimiento de la acción

Término de la dramaturgia clásica. Momento en que, después de una especie de "calma" (suspensión momentánea de los *conflictos** y de las contradicciones), la *fábula** progresa nuevamente hacia su conclusión, a continuación de un momento *épico** (reflexión, descripción, relato), de una progresión y precisión de la situación o de un *golpe de efecto **.

Reteatralización

Véase teatralización

Retórica

Arte del bien decir y de persuadir, la retórica tiene una historia antiquísima, y se podría considerar la puesta en escena como un conjunto de discursos destinados a transmitir al espectador, de la forma más eficaz posible, el mensaje textual y escénico.

I. RETÓRICA DEL TEXTO CLÁSICO

El texto clásico (siglos XVII y XVIII) utiliza masivamente discursos que toman el nombre de figuras de estilo. Allí encontramos los tres grandes géneros principales de la retórica: demostrativo, deliberativo y jurídico.

A. *El demostrativo* expone los hechos describiendo los acontecimientos: la exposición, los relatos, las demostraciones de discursos clásicos pertenecen a este género.

B. *El deliberativo:* los personajes o las partes en conflicto se esfuerzan por persuadir al campó adverso, defender su punto de vista, hacer avanzar la acción en su favor. Globalmente, la escena se concibe a menudo como tribunal donde se exponen las contradicciones para un público-juez.

C. *El jurídico* toma decisiones finales, divide los roles entre acusación y defensa, distingue entre motriz (orientada), oponente y árbitro *{modelo actancial*)*.

Otras retóricas del texto clásico descomponen la obra en: 1/exposición patética (épica); 2/debate dialéctico *(dramático*)-,* 3/catástrofe patética (lírica) *(género*)*.

II. RETÓRICA DEL TEXTO MODERNO

A partir del siglo XIX se torna mucho más problemático deducir del texto procedimientos retóricos universales: los discursos no obedecen ya a un modelo único o a un proyecto ideológico definido; infringen la norma de los textos precedentes, constituyendo una nueva retórica en constante renovación.

III. RETÓRICA DE LA ESCENA

¿El estudio de la puesta en escena, logra distinguir figuras retóricas? La investigación de inspiración semiológica considera al volumen escénico como material significante que puede ser elaborado por una serie de imágenes conscientes o inconscientes. *Metáfora** y *metonimia** son las dos *figuras** principales a partir de las cuales se realizará el estudio de los mecanismos de condensación y desplazamiento de los sentidos inconscientes. Las puestas en escena de PLANCHON *(A. Adamov),* Bob WILSON *(Deagman's glance)* y muchos otros, recurren a estos mecanismos discursivos de la escena *(escritura escénica*)*.

IV. REGRESO DE LA RETÓRICA

Las puestas en escena actuales (en particular las clásicas) vuelven a descubrir una presentación retórica del texto y de la representación. En vez de psicologizar los discursos para hacerlos verosímiles, se insiste en el carácter construido y literario del texto, se revelan sus mecanismos: declamación rítmica del alejandrino, insistencia en la construcción literaria de la frase, distancia artificialmente profundizada entre significante y significado textual, *actualización** del *procedimiento** artístico, visualización escénica de las relaciones entre personajes, todas estas figuras son "la forma de una función trágica" (BARTHES, 1963:10).

La interpretación del actor no busca, pues, la verosimilitud psicológica, sino la fijación de códigos literarios, que dan la impresión de *citar** el texto. Por lo tanto, es todo lo contrario a una retórica de la

persuasión, donde el actor intenta por todos los medios mantener la comunicación con el espectador (actuación interiorizada, silencios significativos, falsas vacilaciones al comienzo del monólogo, etc.).

—> *Poética, escritura escénica, espacio escénico.*
LAUSBERG, 1960 - LEVIN, 1962 - KIBEDI-VARGA, 1970 - DEMAN, 1971 - FUMAROLI, 1972.

Rítmica

(Empleado como sustantivo.) Estudio de los ritmos musicales y poéticos. Término retomado por JACOUES-DALCROZE (1919), la rítmica tiene como "propósito la representación corporal de los valores musicales, con ayuda de búsquedas particulares que tienden a reunir en nosotros mismos los elementos necesarios para esta figuración" (160). Esta disciplina busca una expresión común en los ritmos musicales y en los movimientos corporales que los acompañan: "la música magnífica y poderosa (es) como la animadora, la estilización del gesto humano, y éste como una emanación eminentemente «musical» de nuestras aspiraciones y de nuestra voluntad". (8).

Ritmo

(Del griego *rhythmos,* compás regular.)
Recurrencia periódica de un fenómeno en intervalos espaciados.

I. RITMO DEL TEXTO DRAMÁTICO

El ritmo lingüístico es la recurrencia de acentos en ciertas sílabas. Cuando los acentos recaen según un esquema regular, el discurso adquiere, además de su organización semántico-sintáctica, una cadencia y un ritmo denominados poéticos (a causa de la insistencia en el procedimiento estético que se suma al simple sentido del texto). Todas las combinaciones rítmicas —regularidad de acentos, simetría o asimetría de encadenamientos, cortes, cesuras, encabalgamientos, etc.—, determinan la cualidad estética del texto.

En el teatro, el discurso se percibe más **cónicamente** que en la lengua ordinaria o poética. La segmentación del texto en el acto de *dicción* * pone en movimiento una serie de puntos fijos y otros cambiantes. La acentuación de ciertas sílabas o palabras separa estos elementos del conjunto, los exhibe como referentes privilegiados. La dicción se acompaña además por una mímica y una gestualidad adecuadas para hacerla verosímil y fijada en la realidad de la escena: "Es a nivel de los puntos fijos periódicos donde se sitúa la percepción del pulso rítmico. En cambio, la isocronía de este pulso, esté o no vinculado a un esquema métrico, parece proceder del contexto gestual: la música que acompaña a un gesto regular, la marcha, el baile —incluso el gesto de la mano o del pie marcando el ritmo poético— se apoyará según los gestos isocrónicos" (CHAILLET, 1971:7). El director y el actor necesariamente se dejan guiar (conscientemente o no) por el ritmo de su lectura del texto, el cual sugiere cierta gcstualidad o "*pre-puesta en escena****. Inversamente, cierto enfoque físico del texto permitirá una descripción y

una lectura específicas.

El ritmo sólo logra su perfecta visualización a través del intercambio verbal de las réplicas. Se puede comparar la sucesión de réplicas a un partido de tenis: cada jugador vuelve a lanzar el ritmo, utiliza el impulso del otro para responder. Todas las tretas están permitidas: una devolución brillante, una pelota corta que anula la palabra del otro *(silencio*),* devolución falsa de la pelota (de la palabra), interrupción del argumento, etc. Las vibraciones se transmiten relativamente bien de un monólogo al otro y todo depende del resultado final esperado: creación de *stychomithias* * y de un universo dramático soldado o, por el contrario, sucesión de bloques discursivos y de contradicciones yuxtapuestas. Se trata de que el actor sepa "retomar la entonación" (BRECHT, 1961:385).

II. RITMO DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

Todo espectáculo se desarrolla según un *tempo** fijado por la puesta en escena. Este tempo atañe a la rapidez de la dicción, al vínculo entre texto y gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación, a la segmentación de la fábula y de la presentación de los acontecimientos, al espacio entre escenas y cuadros. Este ritmo, que no está indicado con precisión en las acotaciones (como en el caso de la música), es el elemento más sensible de la percepción del espectáculo: de él depende la impresión de una puesta en escena dramática o épica apretada o morosa en su desarrollo.

El ritmo de la acción, su progresión continua o escalonada proporcionan el marco rítmico general. Pero dentro de cada proceso escénico, el actor es el creador de un ritmo personal y/o social *(gestus*)*.

III. RITMO GLOBAL DE LA PUESTA EN ESCENA

A los cambios frecuentes de la mímica, los gestos y los discursos, se superponen una serie de signos más "durables": decorado fijo, vestuario, timbre de la voz, corporalidad de los actores. Estas constantes acentúan aún más el ritmo de los elementos en movimiento.

Los cambios de decorado a la vista del público, los estribillos musicales, los *leitmotivs** temáticos, las aceleraciones de acentuación, marcan la puntuación de la puesta en escena. De su precisión y variedad depende la calidad del placer teatral.

—> *Discurso de la puesta en escena, prosodia.*

Ritual (teatro y)

1.- Orígenes rituales:

En el origen del teatro se acuerda realizar una ceremonia religiosa que reúna un grupo humano para celebrar un rito agrario o de la fecundidad, inventando *argumentos** en los que un dios moría y resucitaba, se ajusticiaba a un prisionero o se organizaba una procesión, una orgía o un carnaval. Entre los griegos, la tragedia procedía del culto dionisíaco y de ditirambo. Todos estos rituales contienen ya elementos preteatrales: vestuarios de celebrantes y de víctimas humanas o animales; elección de objetos simbólicos: el hacha o la espada que sirvieron para cometer crímenes son juzgadas y luego "eliminadas"; simbolización de un espacio sagrado y de un tiempo cósmico y mítico diferentes al de los fieles.

La división de papeles entre actores y espectadores, el establecimiento de un relato mítico, la elección de un lugar específico para estos encuentros, institucionalizan poco a poco el deseo de un acontecimiento teatral. El público asiste además para observar y ser conmovido "a distancia por medio de un mito que le es familiar y por actores que cubiertos con máscaras, lo representan.

Estos ritos que encontramos aún en la actualidad, bajo formas similares, en ciertas regiones de África, Australia y América del Sur, teatralizan el mito encarnado y narrado por los celebrantes según un desarrollo inmutable: ritos de iniciación que preparan el sacrificio, ritos de integración que aseguran el regreso de todos a la vida cotidiana. Sus medios de expresión son el baile, la mímica y la gestualidad muy codificada, el canto y luego la palabra. De este modo se producía antaño en Grecia, según NIETZSCHE. "el nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música" (título de su obra aparecida en 1871).

2.- Ritual de la puesta en escena:

Más allá de la historia siempre problemática de una filiación entre el arte y el rito, hay que señalar que lo ritual impone a los "actantes" (a los actores) palabras, gestos, intervenciones físicas cuya buena organización sintagmática es la prueba de una representación lograda. En este sentido, lodo trabajo colectivo de puesta en escena es la ejecución de un ritual, en el sentido en que lo entiende Michel FOUCAULT, en la producción y el "orden*' del discurso: "Lo ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados): define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; finalmente, fija la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto en aquellos a quienes se dirige, los limites de su valor apremiante" *(El orden del discurso,* 41).

3.- La supervivencia del rito en el teatro:

El teatro conserva una gran nostalgia de sus orígenes cúlticos. Y esto desde que la civilización occidental ha cesado de considerarse única y superior, y desde el momento en que amplía su horizonte a culturas no europeas donde el rito conserva aún una función en la vida social. A. ARTAUD no es sino la cristalización más pura del regreso a las fuentes del acontecimiento teatral. Al rechazar un teatro burgués fundado en el verbo, la repetición mecánica y la rentabilidad, él restablece la tradición con el orden inmutable del rito y de la ceremonia. No hace sino concentrar y expresar —como un chamán— una profunda aspiración del teatro preocupado por sus orígenes: "La nostalgia secreta, la última ambición del teatro es, de cierta manera, recuperar el rito que nació entre los paganos pero también entre los cristianos" (T. MANN).

Lo ritual encuentra, pues, su camino en la presentación sagrada de un acontecimiento único: *happening**, por definición no imitable, teatro invisible o espontáneo, pero sobre todo desnudamiento sacrificial del actor (en GROTOWSKI o en P. BROOK) ante un espectador que ve ante sí sus preocupaciones y aspectos más recónditos, expuestos ante todo el mundo, con la esperanza confesada de una redención colectiva. De este modo, muchas puestas en escena se transforman en una "misa en escena": rito de sacrificio del actor, paso a un estado de conciencia superior, sumisión a la machaconería de la repetición y el serialismo, obsesión por la inmovilidad o por la "performance" única, deseo de hacer visible lo invisible, creencia en un cambio político al término de la muerte ritual del individuo,

obsesión por la participación del público en el ceremonial escénico. Cualesquiera que sean sus manifestaciones, siempre existe este deseo de regreso a las fuentes de las cuales GROTOWSKI, en su *Teatro de las Fuentes,* última etapa de su búsqueda, ha llegado a ser su figura emblemática.

Pero junto a estas formas conscientes de ritualización, observamos en todas las representaciones teatrales y en todas las épocas huellas rituales (a veces insignificantes, pero por ello tanto más indesarraigables): los tres golpes sin los cuales en Francia la función no podría comenzar, el telón púrpura, la rampa, el saludo al público, sin hablar de los temas obligatorios de cada género, que se esperan con impaciencia: la fechoría del traidor, la desgracia del inocente, la redención a través de un hombre providencial, etcétera.

Todo indica que el teatro, después de haber sido apenas separado del rito y de la ceremonia, busca desesperadamente volver a éstos, como si esta matriz de un teatro sagrado (de este "Holy Theatre" del que nos habla BROOK) fuera para él la única posibilidad de supervivencia al contacto con el arte de masas, industrializado, y en el seno de la tribu electrónica.

Rol

Del francés *role,* derivado del latín *rotula* (ruedecilla), palabra con que se designaba en la Antigüedad un rodillo de madera sobre el que se fijaban las páginas de un pergamino. En Grecia y Roma, los textos de los actores se consignaban en estos *roles.* En castellano ha tenido la significación de *lista* o *catálogo.*

I. EL ROL COMO TIPO DE PERSONAJE

Como tipo de personaje, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general. Por ello no posee ninguna característica individual, sino que reúne, en cambio, varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social (el rol del traidor, del malo, etc.). En este sentido GREIMAS emplea el término técnico de *rol* en el marco de tres niveles de manifestación del personaje *actante*, actor*,* rol). El rol se sitúa en un nivel intermedio entre el *actante*,* fuerza general no individualizada de la acción, y el *actor*,* instancia antropomórfica y figurativa. El rol es una "entidad figurativa animada, pero anónima y social" (GREIMAS, 1970:256). Es el lugar donde el código actancial abstracto pasa al personaje y al actor físico de una representación concreta. Funciona por lo tanto como bosquejo de la búsqueda del personaje definitivo (*gestas**).

II. TEORÍA PSICOLÓGICA DE LOS ROLES

Esta teoría (GOFFMAN, 1959), compara el comportamiento humano con una puesta en escena; el texto social se determina por las relaciones interpersonales. El director de teatro lo representa la autoridad familiar o social. El público observa el comportamiento del que actúa. "La perspectiva de la teoría del rol supone, al igual que en el teatro, que la representación resulta de las prescripciones sociales y de la conducta de los otros, y que las variaciones individuales de la representación, en la medida en que se manifiestan, se expresan dentro del marco creado por estos factores" (BIDDLE,

1966:4).

Esta teoría metafórica de la interacción social como teatro, ilustra a su vez la concepción del papel *teatral:* su construcción por los actores se efectúa en función del conjunto de personajes y en el marco de ciertas leyes propias del universo dramático dado. La construcción del *papel** nunca está acabada; es a la vez resultante de la lectura del texto y productora de esta lectura *(lectura *).*

—> Estereotipo, tipo

Ruptura

I. RUPTURA DE LA ILUSIÓN TEATRAL

Hay ruptura cuando uno de los elementos de la actuación se opone al principio de *coherencia* * de la representación y de la ficción de una *realidad representada**. La ilusión en el teatro es tan rápida y eficaz como frágil: en efecto, el conjunto de enunciadores corre en todo momento el peligro de salirse del marco de la representación ilusionista. La ruptura es producida por el actor. (En literatura, las rupturas de tono son igualmente posibles, pero aparecen integradas en la ficción, mientras que en el teatro proceden del exterior, son aportadas por los actores que, en las rupturas de actuación, parecen exteriores al universo ficticio.) .

II. RUPTURA DE LA REPRESENTACIÓN

Se produce cuando el actor, sorpresivamente, deja de recitar su papel (o se equivoca en su texto), se burla de su actuación o actúa voluntariamente de una manera falsa (véase la actuación a través de rupturas de los actores de P. BROOK en *Ubu* de los *Bouffes du Nord),* o incluso cuando cambia de registro, mezcla los tonos y pone término a la unidad de su personaje *(Revelo 1923,* de J. GOLDENBERG; *La denuncia,* de E. BUENAVENTURA).

III. FUNCIÓN DE LAS RUPTURAS

Las rupturas, esencialmente medio de *distanciación *,* son características de una estética de lo discontinuo y fragmentado (por lo tanto, de la *épico*).* Invitan al espectador "a pegar los trozos", a intervenir para dar un sentido ideológico al proceso estético.

Pero la puesta en escena contemporánea, generalmente (bastante) inspirada en BRECHT, no debería olvidar que la ruptura es una noción dialéctica, y que sólo es eficaz cuando una unidad o una coherencia ha sido establecida desde el comienzo. Demasiadas rupturas o rupturas sin motivación producen, en efecto, un nuevo estilo de representación, una nueva coherencia de lo incoherente, y el espectáculo pierde con ello toda eficacia.

—> Dramático y épico, cita, collage, montaje.

BENJAMIN, 1969 - VOLTZ, 1974.

S

Sainete

El *sainete* es una obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (entremés) en los entreactos de las grandes obras, presenta personajes populares muy tipificados, como en la *Commedia dell'Arte*,* y sirve para relajar y divertir al público. Escritos en el siglo XVII y XVIII, en particular por QUIÑONES DE BENAVENTE (1589-1651) y sobre todo por RAMON DE LA CRUZ (1731-1795), permanece en boga hasta fines del siglo XIX. El sainete, al presentarse con pocos medios y desarrollar a grandes rasgos un *sketch* * o un cuadro animado, obliga al dramaturgo a doblar sus efectos, acentuar los rasgos cómicos y proponer una sátira a menudo virulenta de la sociedad. Se inclina particularmente por la música y el baile, y no tiene ninguna pretensión intelectual.

En la actualidad se emplea el término arcaico de sainete para toda obra corta sin pretensiones, representada por aficionados o artistas de variedades *(gag** o sketch*). El sainete, más corto que la obra en un acto, es una escuela de composición y de estilo, y comprende tanto la obra de agit-prop como el cuadro edificante o el número chansonnier o la obrilla patrocinada.

Script

(Del inglés *script,* escrito, texto.)

Término utilizado en cine para el texto de escenas a rodar, con los diálogos y las indicaciones del rodaje. A veces empleado en el teatro como *guión * (texto y escena *, libro de dirección* *).

Secuencia

En la teoría del relato, la secuencia es una serie orientada de *funciones*;* es un segmento formado por varias proposiciones (...) que "da la impresión al lector de un todo acabado, de una historia, de una anécdota" (TODOROV, 1968:133).

La dramaturgia clásica procede a través de grandes palmos de acción segmentada según los cinco *actos**. En el interior del acto, la escena se define (muy artificialmente) por la acción efectuada por un mismo número de personajes. Hablar de secuencia es sólo posible en este nivel de la escena. En el

interior de una escena extensa, a menudo es fácil contabilizar varios momentos o secuencias según un centro de interés o una acción determinada.

La micro-secuencia, "fracción de tiempo teatral (textual o representado), en el curso de la cual algo sucede que puede ser aislado" (UBERSFELD, 1977a:255), no existe en el texto sino en la realización de una puesta en escena dada. Otras *nociones* como el *gestus* o* la unidad performativa-deíctica (SERPIERI, 1977), ofrecen al analista un servicio comparable a la noción de secuencia.

Esta noción (tomada del cine y de la técnica del *montaje*)* se adapta particularmente bien al texto contemporáneo, hecho a menudo de *mini-cuadros* * y concebido como repetición-variación de temas, sin atención a la continuidad dramática.

—> *Unidad, segmentación, cuadro, análisis del relato.*

Segmentación

(En francés, *Découpage.)*

Hay *segmentación* siempre que el espectador se esfuerza por analizar la impresión global que el espectáculo ha tenido sobre él y cuando es inducido a buscar unidades y su funcionamiento. En el siglo XIX se hablaba del *corte* de un texto dramático: forma en que se construía y se dividía concretamente. Segmentar no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto específicamente teatral. Sin embargo, no existe un tipo único de segmentación posible de la representación; y, además, el modo de segmentación y la determinación del vínculo entre las unidades* distinguidas, influyen considerablemente en la producción de sentido de) espectáculo.

I. SEGMENTACIÓN EXTERIOR

El texto dramático raramente se presenta bajo el aspecto de un bloque compacto de diálogos. Muy a menudo está dividido en *escenas*, actos*, cuadros**. Los signos de segmentación, como subir o bajar un telón, la iluminación, los intermedios musicales, las pantomimas, son medios objetivos de puntuar la acción. Sin embargo, esta segmentación, buscada por el propio autor, no tiene a veces otro valor que la clarificación (de las entradas y salidas, de los lugares escénicos, etc.). Ahora bien, la estructuración del texto y del espectáculo deben responder a criterios más objetivos, establecidos en función de cambios en el régimen de la acción o del empleo de los materiales escénicos.

II. SEGMENTACIÓN TRANSVERSAL Y LONGITUDINAL

La segmentación se realiza longitudinalmente según el *eje temporal,* cuando distinguimos diversas secuencias según el desarrollo del espectáculo: se trata aquí del análisis de la fábula o de la acción.

Cuando intentamos deslindar los innumerables *materiales** escénicos, inventariando los sistemas escénicos utilizados, dividimos (transversalmente) *un* momento dado (una escena o una *situación*)* de la representación. Por lo tanto, la primera opción a seguir en estas segmentaciones es la de decidir trabajar

sobre el texto dramático o sobre la puesta en escena.

III. SEGMENTACIÓN EN SISTEMAS ESCÉNICOS

A. Encuadre:

La *puesta en escena** realiza la primera y más fundamental de las segmentaciones. Al visualizar ciertos aspectos y excluir otros del *marco** de la representación, hace una elección en relación con la evidencia *del sentid* o. Este encuadre organiza jerárquicamente la escena centrándose en los elementos que desea enfatizar, y estableciendo una escala en el uso de materiales escénicos de variable importancia *(focalización* *).

B. Enumeración de los signos de la representación:

La enumeración de todos los estímulos emitidos por la escena pone en evidencia una variedad de sistemas, tales como: música, texto, mímica, desplazamiento, etc. No obstante, a pesar del interés pedagógico y *pragmático de esta* enumeración, es *a menudo una descripción* positivista, de la escena; en particular, no da cuenta de los vínculos entre los materiales, de su valor dominante y de la elección más o menos impuesta al espectador. Tampoco tiene en cuenta la desaparición, en la escena contemporánea, de las fronteras entre el actor y el objeto, la música, los efectos de sonido o el texto cantado, la iluminación o la plástica escénica (KOWZAN. 1968).

Asimismo, las divisiones según signos auditivos y signos escénicos, según los canales de transmisión o según el origen de la emisión (escena/personaje), reducen injustamente la puesta en escena a un conjunto de signos emitidos intencionalmente como un sistema mecánico.

La segmentación según la división texto/escena, por evidente que parezca, corre el peligro de conducir nuevamente a la oposición entre signos escénicos y signos textuales, y a menudo se basa en el presupuesto de que el texto puede traducirse e ilustrarse a través de materiales escénicos que se limitan a "re-decir" la misma cosa *(texto y escena*)*.

IV. SEGMENTACIÓN DRAMATÚRGICA

Mucho más satisfactoria es la segmentación de la representación según las unidades dramáticas. Se funda en las indicaciones espacio-temporales esparcidas por el texto y que la puesta en escena utiliza para distribuir la materia narrativa según el espacio-tiempo de la escena. Esta segmentación es siempre posible, ya que puede recurrir a acontecimientos y hechos, siempre situados en el espacio y en el tiempo (de la historia *"narrada"* y de la puesta en escena *"narrante")*. Este tipo de segmentación narratológica propone una serie de *funciones** y de *motivos*,* y extrae de la obra (como cualquier otro tipo de discurso) un modelo lógico-temporal *(análisis del relato*)*. Por ejemplo, la dramaturgia clásica afirma a la vez la unidad de acción (ARISTOTELES) y la descomposición de toda fábula en varias etapas: *exposición *,* despegue de la acción, clímax, caída, *catástrofe**. Desde el punto de vista del conflicto, la cadena es la siguiente: crisis y establecimiento del nudo, peripecias, desenlace. Esta segmentación se une a la del análisis de las situaciones dramáticas: ambas reagrupan datos del texto y de la escena, delimitan las situaciones por la entrada y salida de los personajes. Es delicado, pero importante, distinguir entre segmentación de la *historia** (narrada) *(fábula*,* sentido 2) y segmentación del relato *(discurso** narrante). Generalmente, ambas segmentaciones no se corresponden, pues al dramaturgo es libre de

presentar sus materiales según el orden *(el discurso)* que le parezca.

El reconocimiento de la forma dramática se realiza bastante intuitivamente, pero siempre en función de la unidad y de la totalidad de un proyecto de sentido dramático. Esta unidad o forma reagrupa una actuación escénica, el *comportamiento* de un personaje, un eslabón de la fábula, etcétera.

La segmentación se realiza también según los cambios de situaciones, es decir, según las modificaciones de las *configuraciones** actanciales.

V. SEGMENTACIÓN SEGÚN EL GESTUS

La segmentación en unidades dramáticas no está muy alejada del método brechtiano de rastrear los diferentes *gestus* * de la obra. Cada *gestus* particular corresponde a una acción escénica y reagrupa en gestualidad y actitudes los puntos salientes de la acción. En suma, este tipo de segmentación tiene la ventaja de partir del trabajo escénico concreto y de la puesta en lugar de las comedias y de la *fábula* *. El relato segmentado será la evolución y la transformación de diferentes *gestus*.

VI. OTRAS SEGMENTACIONES POSIBLES

Las segmentaciones precedentes (con excepción del *gestus)* no son siempre *específicamente* teatrales. En particular, no tienen en cuenta la situación de enunciación y los *deicticos*,* siempre vinculados al presente y a la representación. Las investigaciones de A. SERPIERI (1977), en cambio, se esmeran por segmentar de acuerdo con la enunciación teatral y con las unidades que pertenecen al texto y a la representación. Por lo tanto, en vez de segmentar siguiendo la fábula, la lógica de las acciones, etc., desprende para todo texto dramático segmentos que se caracterizan por su "orientación indicial y performativa": a partir de un personaje que se dirige a un interlocutor (a otro personaje, escena o público), se ordena una red de relaciones que vincula todos los elementos escénicos a una misma situación espacio-temporal y a una instancia de discurso. Aparece así una nueva "orientación performativa-deíctica" —es decir, la, incorporación del discurso a una nueva situación y a una *"acción hablada*"* de la escena— que segmenta el espectáculo y pone en marcha la dinámica de los discursos de los personajes.

—> Composición, unidad mínima, dramaturgia, estructura dramática, semiología.

KOWZAN, 1968 - JANSEN, 1968, 1973 - PAGNINI, 1970 - SERPIERI, 1977 - RUFFINI, 1978 - DE MARINIS, 1979.

Semiología teatral

Método (le análisis del texto y/o de la representación que centra su atención en la organización formal del texto o del espectáculo, en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público.

De la forma más general posible, diremos con M. FOUCAULT que la semiología es "el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los

instituye como signos, conocer sus vínculos y las leyes de su encadenamiento" (1966:44). La semiología no se preocupa por la localización del sentido (problema que remite a la *hermenéutica** y a la crítica literaria), sino por el modo de producción de este sentido a lo largo del proceso teatral, que va desde la lectura del texto efectuada por el director hasta la acción interpretativa del espectador. Se trata de una disciplina a la vez "antigua" y "moderna": la concepción del signo y del sentido se encuentra en el centro de toda interrogación filosófica, pero el estudio semiológico *strictu sensu* se remonta a PEIRCE y a SAUSSURE. Este último resumía de este modo en su *Curso* su inmenso programa: "Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social (...) nos enseñará en qué consisten los signos, cuáles son las leyes que los gobiernan" (1971: 32-33). Con respecto a su aplicación a los estudios teatrales, la semiología se remonta a lo sumo (al menos como método consciente de sí mismo) al *Círculo de Praga* en los años treinta (VELTRUSKY, 1977 - MUKAROVSKY, HONZL, BURIAN, BOGATYREV; acerca de la historia de esta escuela véase: ELAM, 1980 - SLAWINSKA, 1978 - MATEJKA y TITUNIK, 1976). En el concierto actual de los estudios semióticos, experimenta un renovado interés desde hace unos veinte años.

I. ¿"SEMIOLOGÍA" O SEMIÓTICA?

La diferencia no es una simple distinción de palabras, ni un resultado de la batalla terminológica franco-americana entre la *semiótica* de PEIRCE (1978) y la *semiología* de SAUSSURE. La diferencia reside, más profundamente, *en* la oposición irreductible de dos modelos *de signos*:* SAUSSURE limita el signo a la alianza de un *significado* y un *significante.* PEIRCE añade a estos términos (denominados por él *representamen* e *interpretante)* la noción de *referente,* es decir, la realidad denotada por el signo.

Curiosamente, en el empleo que desde los trabajos de GREIMAS (1966, 1970, 1979) parece establecerse, la *semiología* designa, según este autor, la *semiótica* de PEIRCE, mientras que sus propias investigaciones, que se declaran herederas de SAUSSURE y de HJELMSLEV, toman el nombre de *semiótica:* "así se abre una distancia entre la semiología, para la cual las lenguas naturales sirven de instrumentos de paráfrasis en la descripción de objetos semióticos, y la semiótica, que se propone como tarea primera la construcción de un metalenguaje" (...) "la semiología postula, de una forma más o menos explícita, la mediación de las lenguas naturales en el proceso de lectura de significados que pertenecen a semióticas no lingüisticas (imagen, pintura, arquitectura, etc.) mientras que la semiótica rechaza dicha mediación" (1979:338).

Habría mucho que decir acerca de esta descalificación *a priori* de la semiología (teatral por ejemplo), que sólo sería un estudio de discursos acerca del teatro. Dicha descalificación es sin duda plenamente legítima desde la perspectiva greimasiana, la cual se ocupa únicamente de estructuras (profundas) *semio-narrativas,* dejando para más tarde el examen de las estructuras (de superficie) *discursivas.* GREIMAS intenta dar cuenta del surgimiento y elaboración de toda significación; se concentra en "describir las formas semióticas mínimas (relaciones, unidades) comunes a diferentes campos visuales" (1979:282). De aquí que el teatro, en cuanto manifestación discursiva exterior, no sea objeto de su investigación. Ahora bien, el teatrólogo no podría dejar de describir lo que percibe en la escena; no renuncia a establecer un vínculo entre los signos y su referente (sin que por ello haga del teatro una imitación más o menos icónica de la realidad, y de la *iconicidad** el criterio de captación de los signos teatrales).

Por lo tanto hablaremos de *semiología* y no de semiótica en este examen de las adquisiciones teóricas y de los obstáculos de este método. Pero hablar de esta manera de *semiología teatral* presupone que podamos aislar y especificar el fenómeno teatral, lo que, en el contexto actual de la dispersión de formas teatrales, es evidentemente problemático. Sin embargo, no parece que sea necesario resolver desde el comienzo el problema estético de la *especificidad** o no especificidad del arte teatral para postular una semiología teatral. Sólo es nectario concebir esta semiología como "sincretismo" (semiótica que "pone en funcionamiento varios lenguajes de manifestación", GREIMAS, 1979:375) y transformarlo en el lugar de encuentro de otras semiologías (del espacio, del texto, de la gestualidad, de la música, etc.).

II. DIFICULTADES Y LÍMITES DE LA PRIMERA FASE SEMIOLÓGICA

Una primera fase —necesaria, pero de la que sería poco elegante burlarse— reflexiona primeramente sobre los fundamentos de una semiología teatral, la cual ha tropezado con las siguientes dificultades metodológicas:

A. Investigación del signo mínimo:

Los semiólogos se han lanzado en busca de las *unidades** necesarias para una formalización de la representación, siguiendo en esto el programa de los lingüistas: "todo el estudio semiótico, en un sentido estricto, consistirá en identificar las unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios más y más refinados de diferenciación" (BENVENISTE, 1974:64). Sin embargo, en el teatro no serviría para nada fragmentar el continuum de la representación en micro-unidades temporales según la transformación de diferentes sistemas; esto sólo "pulverizaría" la puesta en escena y descuidaría la totalidad del proyecto escénico. Más valdría establecer el conjunto de *signos** que forman una Gestalt, significante totalizante, y no por pura suma de signos (*unidad mínima*).* En cuanto a la distinción entre signos fijos y signos dinámicos (decorado *versus* actor, elementos estables *versus* movibles), ya no es pertinente en la práctica contemporánea.

Observamos que el *signo* no constituye un *a priori* en la constitución de una semiología teatral, y que incluso puede entorpecer la investigación si queremos desde el comienzo definir a toda costa sus límites.

B. Tipología de los signos:

De la misma forma, una tipología de los signos (de inspiración peirciana u otra) no es un requisito para la descripción de la representación. No solamente porque el grado de iconicidad o de simbolismo no es pertinente para dar cuenta de la sintaxis y de la semántica de los signos, sino también porque la tipología muy a menudo continúa siendo demasiado general para dar cuenta de la complejidad del espectáculo. Más que de tipos de signos (como icono, índice, símbolo, señal, indicio), en adelante preferiremos, como U. ECO, hablar de *función significante:* el signo se concibe como el resultado de una semiosis, es decir, de una correlación y una presuposición recíproca entre el plano de la expresión (significante saussuriano) y el plano del contenido (significado saussuriano). Esta correlación no se da de partida en la representación, es instituida por la lectura, producción "legible", del director y la lectura "productiva" del espectador. Estas funciones significantes que operan en la representación da una imagen dinámica de la producción de sentido; reemplazan a un inventario de signos y a una visión mecanicista de códigos de sustitución entre significado y significante; permiten cierto juego en la segmentación de los

significantes y descubren un mismo significado o un significante a lo largo del desarrollo del espectáculo.

C. "Automatismos" de una semiología de la comunicación:

A menudo se ha tomado al pie de la letra la analogía de BARTHES según la cual el teatro es "una especie de máquina cibernética (...) que envía en nuestra dirección cierto número de mensajes (...) simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente (...) de manera que recibimos *al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de su palabra)" (1964:258). En efecto, a partir de esta constatación se ha querido aplicar a la emisión teatral el aparato conceptual de una semiología de la comunicación: intentando definir el intercambio teatral como proceso recíproco, traduciendo automáticamente un significante por un significado, llegando incluso a hacer de la puesta en escena el significante casi "redundante" de un significado textual, conocido y primordial, preguntándose cómo "conciliar la presencia de significantes múltiples con la de un significado único" (GREIMAS/COURTES. 1979:392).

D. Universalidad del modelo semiológico:

Después del periodo de efervescencia teórica —marcado por la necesidad de diferenciarse de la lingüística, elaborando al mismo tiempo un modelo semiológico universal— nos vemos limitados, por querer hacer justicia a la diversidad de formas teatrales, a adaptar el metalenguaje descriptivo al tipo de representación estudiada. Es en el nivel de la semiosis y de la organización de los signos y de los sistemas escénicos donde podremos diferenciar los métodos. No se concebirá la escena como sistema que imita al mundo, sino que se intentará comprender a través de qué procesos de simbolización se pasa del mundo representado a la representación. En la misma línea de pensamiento, los *modelos actanciales* * inspirados en PROPP (1965), SOURIAU (1950), GREIMAS (1966), han sido aplicados a menudo de una forma excesivamente esquemática e indiferencia, de manera que los universos de sentido de las obras parecían asemejarse de una forma extraña. El modelo actancial utilizado según un espíritu estrictamente gremasiano, conserva su carácter abstracto y no figurativo. Cuando se lo aplica demasiado específicamente al universo dramático de un texto dramático, y los actantes ya no son "un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, anterior a cualquier investidura sémica y/o ideológica" (GREIMAS, 179:3), tropezamos de inmediato con la noción de *personaje* * y de *intriga* *.

Sin descalificar este tipo de *semiótica* no figurativa, preferimos seguir el proceso de la *recepción* * por cierto público en ciertas condiciones, efectuando de este modo una semiología *in situ* que enlace esos esquemas explicativos al *itinerario** interpretativo del espectador: "Aquel que ve un espectáculo no hace semiótica en el sentido de la teoría de la semiótica. No obstante, los procesos a través de los cuales mira, oye, siente, se transforman en procesos de evaluación, que siempre son procesos de naturaleza semiótica" (NADIN, 1978: 25).

E. Fetichismo del código *

La frecuente confusión entre *material escénico* —es decir, objeto real— y *código** —esto es, objeto de conocimiento, noción teórica y abstracta— ha conducido a los semiólogos a establecer una lista limitada de códigos específicamente teatrales. A menudo también la jerarquía que proponen de éstos (el código de códigos) fija perentoriamente el espectáculo y se contenta con rechazar el problema del funcionamiento de la representación afirmando que el sistema de los signos teatrales es traducible en un

conjunto de códigos.

Más valdría no buscar *a priori* una taxonomía de códigos, sino observar cómo cada espectáculo fabrica u oculta sus códigos, cómo evolucionan en el curso de la obra, cómo se pasa de códigos (o convenciones) explícitos a códigos implícitos. En vez de considerar el código como un sistema "oculto" en la representación y destinado a ser sacado a luz por el análisis, sería más justo hablar de *proceso de instauración del código* por el intérprete, puesto que es el hermeneuta —ya sea el crítico o el simple actor— quien decide leer tal aspecto de la representación según un código libremente escogido. El *código,* concebido de este modo, es más un método de análisis que una propiedad del objeto analizado.

F. Límites de un "delirio connotativo":

Una rama importante de la semiología se preocupa, a partir de BARTHES (1957, 1970), por revelar las connotaciones que un signo puede evocar en el receptor. Es fácil adaptar este juego de asociaciones a la *lectura** del espectáculo: estimulando al espectador-semiólogo a establecer series de signos asociados a un signo central. De aquí resulta una producción de sentidos derivados, medio legítimo para analizar y comentar una representación.

Sin embargo, es igualmente necesario estructurar las series así obtenidas intrínsecamente y en relación con los diversos sistemas escénicos, ya sea en función de un sentido "constructible" a partir de connotaciones, ya sea en función de un texto latente comparable al trabajo simbólico del sueño tal como lo analizaron FREUD (1973) o BENVENISTE (1966:75-87). De este modo se supera el simple nivel de unidades mínimas y de signos individuales y de sus connotaciones, y se reconstituyen algunas figuras de base de la simbólica teatral tal como se realiza en el trabajo escénico (ERTEL, 1978).

G. Relación entre texto y representación:

Esta relación no ha sido verdaderamente explicada, pues las investigaciones siguieron un curso paralelo concentrándose en una semiología del texto y de la representación, sin preocuparse lo suficiente por comparar los resultados de ambos enfoques. Por otra parte, a menudo la semiología textual se contentó con operar un rescate del texto, considerado como parte fija y central de la representación; o, inversamente, el texto fue banalizado y considerado como un sistema entre otros, sin tenerse en cuenta su posición privilegiada en la formación del sentido. La relación entre texto y representación, o bien cayó en el olvido (de aquí las "sorpresas" cuando se comparan los resultados de ambos enfoques semiológicos) o bien se simplificó excesivamente. De este modo, la investigación sobre signos que están "a caballo" entre texto y escena —por ejemplo, iconos, índices y símbolos— no consigue proponer una tipología de índices lo bastante flexible y precisa para dar cuenta de la especificidad de una representación o de un estilo.

También aquí parece mucho más adecuado recurrir a un *texto espectáculo,* especie de *partitura** donde se articulen, en el espacio y en el tiempo, todos los sistemas escénicos de la representación. De este modo, muy a menudo es posible poner en evidencia las contradicciones entre los sistemas. Una de las contradicciones más frecuentes y fundamentales es la del *actor* como cuerpo material mostrado e iconiza-do, y el *texto* como sistema simbólico que necesita la mediación de la representación mental del espectáculo. J. VELTRUSKY ha señalado claramente la "tensión dialéctica entre el texto dramático y el actor, tensión basada esencialmente en el hecho de que los componentes sonoros del signo artístico son parte integral de los recursos vocales utilizados por el actor" (MATEJKA. 1976:115).

Incluso en algunos seniiólogos encontramos aún la idea de que la puesta en escena de un texto es sólo la transcodificación de un sistema a otro —¡lo cual es una monstruosidad semiológica!—. A veces, el texto es considerado incluso como significado invariante y susceptible de ser expresado más o menos "fielmente" en significantes de la puesta en escena. Estas concepciones son sin duda equivocadas: no por ser el mismo texto, el que dicen los actores de PLANCHON, de VITEZ o de BROOK, mantiene siempre el mismo significado. La *puesta en escena** no es la puesta en forma de una evidencia textual. Por el contrario, es la enunciación del texto en una puesta en escena particular, la revelación de sus presupuestos, de sus no-dichos y de sus enunciadores lo que le conferirá tal o cual sentido. No obstante, las posibilidades de puesta en escena (las interpretaciones) de hecho no son ilimitadas, puesto que el texto impone al director ciertas limitaciones, y viceversa. Para leer un texto dramático, debemos tener alguna idea de su *teatralidad*,* y la representación no podría prescindir totalmente de lo que el texto dice. Como sostiene K. ELAM en la conclusión de su libro (1980): "En este momento hay poco diálogo entre los semióticos que trabajan sobre la representación y sus códigos, y aquellos cuyo interés principal es el texto dramático y sus reglas. Pero, por otra parte, es muy difícil concebir una verdadera semiótica del teatro que no considere en alguna medida los cánones dramáticos, la estructura de la acción, las funciones del discurso y de la retórica del diálogo, así como una poética del texto dramático que no hiciera referencia alguna a las condiciones y principios de la representación, lo que sería a lo sumo un anexo de la semiótica literaria".

III. NUEVAS TENDENCIAS Y ORIENTACIONES

A. Puesta en escena y semiología:

Después de las primeras escaramuzas y debates teóricos entre semiólogos que proponían un modelo "bien lubricado*', pero a menudo excesivamente general y abstracto, se vuelve —como en los comienzos del Círculo lingüístico de Praga (HONZL. VELTRUSKY, MUKAROVSKY, BOGATYREV)— a una reflexión mucho más pragmática acerca del objeto teatral. Todo funcionamiento significante debe, en adelante, explicarse en el contexto particular de la representación teatral estudiada, y la puesta en escena debe concebirse como una "semiología en acción" la cual borra parcialmente las huellas de su trabajo, pero siempre reflexiona planteando y cifrando sus signos. El director de teatro que se inclina por la semiología (como R. DEMARCY) "piensa" en series paralelas de signos, es consciente de la dosis de los materiales, sensible a las redundancias, a las correspondencias entre los sistemas: música "plástica", dicción "espacial", gestualidad alineada en el ritmo subterráneo del texto, etc. (PAVIS. 1979b). Quizás nos dirigimos poco a poco hacia una retórica generalizada de la puesta en escena (o al menos de una puesta en escena particular). El semiólogo tendrá que descubrir (y delinear) las figuras retóricas que gobiernan la producción del sentido como resultante de los sistemas de signos. La oposición metonimia/metáfora y los principios que ella representa constituyen un buen punto de partida, pero esta retórica no debe limitarse sólo a eso.

B. Estructuración de sistemas de signos:

La semiología investiga las oposiciones significantes entre signos que pertenecen a sistemas diferentes, binariza los códigos, propone una jerarquía entre los materiales en un momento dado del espectáculo. La puesta en escena se *focaliza* * en ciertos signos, y aleja irrevocablemente otros, "puntúa"

el espectáculo con sistemas de iluminación, "paros de actuación", aísla una secuencia. Observa particularmente los desfases entre los sistemas escénicos y obtiene su placer en la percepción de estos desfases: un texto "contradicho" por una música o una entonación, un decorado que se niega a expresar el más mínimo sentido mientras el texto y la actuación no lo iluminen, etc. La semiología se preocupa del *discurso de la puesta en escena:* de manera que el espectáculo sea acompasado por el encadenamiento de episodios, diálogos, elementos visuales y musicales. Indaga en la organización del "texto espectáculo" (DE MARINIS, 1978), es decir, en su estructuración y segmentación. Alcanza la intuición de que comprender un espectáculo es ser capaz de segmentarlo según múltiples criterios: narrativos, draniatúrgicos, gestuales y rítmicos. Se sitúa alternativamente en el nivel del paradigma (análisis de todo el sistema en un momento dado) y del sintagma (evolución de este sistema en el curso de la representación) (PAVIS, 1979b). Se deja guiar por la búsqueda de *isotopías* * nuevas y temáticas: por elementos redundantes o correlativos cuya puesta en perspectiva permite una lectura coherente del espectáculo.

C. Últimos desarrollos:

La tendencia actual ha dejado de ser excluyente y solitaria; por el contrario, la semiología recupera poco a poco lo que había excluido de su campo metodológico. Así, se interesa en la problemática del *discurso**, en los actos de lenguaje, en la teoría de modos posibles (ELAM, 1980), en los presupuestos (DUCROT, 1972), en la sociosemiótica (HAYS, 1977-VAN ZYL, 1979, 1980). Estos últimos desarrollos marcan una flexibilización de la metodología puramente lingüística y una voluntad deliberada por fundar una poética o una retórica de las formas teatrales, de no dejarse intimidar por el género específicamente teatral, sino abarcar todas las manifestaciones del espectáculo. Más que una nueva ciencia o un campo virgen de estudio, la semiología teatral se presenta, en su más amplia acepción, como una propedéutica y una epistemología de las "ciencias del espectáculo", una reflexión sobre la relación entre un proyecto dramatúrgico y una realización escénica (PAVIS, 1978d).

PRIETO, 1966 - LEPSCHY, 1967 - PAGNINI, 1970 - UBERSFELD, 1977a - KOWZAN, 1968 - GULLI-PUGLIATI, 1976 - PFISTER, 1977.

Bibliografías en: HELBO, 1975 - DE MARINIS, 1975, 1977, 1979 -RUFFINI, 1978 - SERPIERI, 1978.

Números especiales en revistas: Langages, 1968 - Versus, 1975, 1978 - Degrés, 1978 - Drama Review, 1979 - Poetics Today, 1980.

Semiotización

Existe semiotización de un elemento escénico cuando este objeto o acontecimiento se transforma en un signo y no en una realidad primera que se remite a sí misma. Lo integramos entonces en un *sistema significante**, y establecemos su significación, es decir, su valor de signo en el conjunto significado. Cuando el espectador interpreta el objeto percibido como que detenta una función en un proyecto estético, lo semiotiza. La escena es semiotizada cuando se transforma, siguiendo una convención lúdica, en el lugar de una acción simbólica, y cuando se distancia de este modo del mundo real del espectador.

La puesta en escena es una puesta en *marco** escénica y una puesta en signo de la realidad.

—> *Semiología, realidad teatral.*

MUKAROVSKY, 1934 - VELTRUSKY, 1940 - BOGATYREV, 1971 -DEAK, 1976 - OSOLSOBE, 1980.

Sentencia (o máxima)

(Del latín *máxima sententia,* el pensamiento más elevado; de ahí, pensamiento general.)

Forma del *discurso** que enuncia una verdad general y que supera el estrecho marco de la *situación** dramática. La sentencia, en sentido estricto, es una máxima en un contexto lingüístico de naturaleza diferente (novela, diálogo, obra), mientras que la máxima no necesita contexto alguno (ej.: *Máximas* de LA ROCHEFOUCAULD, 1664). El vínculo de la sentencia con el texto se establece únicamente a costa de una abstracción y de una generalización de los diálogos. Las sentencias son "proposiciones generales que encierran verdades comunes y que sólo se relacionan con la acción teatral por aplicación y consecuencia" (D'AUBIGNAC, *Práctica del teatro,* IV, 5:1657). Son utilizadas sobre lodo en la dramaturgia clásica, y en géneros que pretenden elevar al público dándole una lección con la obra. Las sentencias casi desaparecen del texto naturalista, que intenta caracterizar el habla de un individuo o de un grupo y renuncia a las formas autorales generales, juzgadas demasiado prescriptivas.

I. ESTATUTO Y FUNCIÓN

La sentencia constituye un discurso absoluto y autónomo, no sometido al texto que la contiene. Se presenta como palabra verdadera, como una especie de perla engastada en el cofre del discurso "normal" de la obra. Es imperioso que se la perciba como discurso de un nivel *diferente,* universal y "natural".

El espectador tiene la impresión de que este discurso no pertenece verdaderamente al personaje, que ha sido puesto en su boca por el autor, estilista y moralista superior. La sentencia es, por lo tanto, una forma de comunicación directa entre autor y espectador, como el *dicho de autor** o la *apelación** al público. Su *modalidad** se presenta (abusivamente) como discurso "serio", verdadero y no ficticio como el resto de la obra. Este estatuto privilegiado es el que funda la sentencia como "palabra evangélica".

II. FORMA

Gramaticalmente, la sentencia se presenta a menudo en forma impersonal ("vencer sin peligro, es vencer sin gloria", *El Cid,* I, 2; V, 43; V. 34), sin vínculo con los personajes de la obra, en presente "histórico". A veces es sólo un diálogo falso (YO - TU) disfrazado de réplica general cuando éste se esconde detrás de un código ideológico o de una sabiduría exterior. ("Por grandes que sean los hombres, son lo que somos". *El Cid,* I, 3, V. 157.) A menudo, un parlamento clásico comienza por enunciar una serie de proposiciones generales, para luego pasar —como en un silogismo— a la menor, adaptada a la situación particular del héroe.

SCHERER, 1950 - MELEUC, 1969.

Sentido

I. SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN

Para despejar el problema de la constitución del sentido del texto dramático y de la representación, es preciso tener en cuenta la oposición de los semánticos entre sentido y significado, oposición que recubre los siguientes conceptos:

Frege (1971)	Benveniste (1974)	Estructuralismo (ej.: Ricoeur, 1972)	Teoría literaria formalista (ej.: Todorov, 1955)
sentido (Sinn)	lo semiótico	estructura	sentido (explicación)
significación (Bedeutung)	lo semántico	acontecimiento referencia	significación (interpretación)

El criterio de las oposiciones de términos es el del *cierre* del sistema o de su *apertura* al intérprete y al mundo *(clausura*)*.

II. SENTIDO DE LA REPRESENTACIÓN

El análisis del espectáculo conduce del plano interno a la mediación hacia "el exterior" de la representación:

A. Un examen de la *figuras estructurales* informa acerca de la composición y la organización; describe la escena como un sistema significante de oposiciones; el conocimiento de los elementos constitutivos y de las reglas de funcionamiento explica el espectáculo.

B. Una *interpretación* muestra a qué cosa de la realidad remiten los elementos del espectáculo o del texto, cómo el producto puesto en escena supera sin cesar sus límites estructurales, paga su deuda con el mundo y modifica, a su vez, nuestra visión de éste.

III. RAMIFICACIÓN DEL SENTIDO

El "sentido" de la pieza y de la puesta en escena no se divide claramente en estructura y relación con el mundo. Otras distinciones de la semántica encuentran su expresión en el teatro:

A. Sentido inmediato y sentido oculto: *(interpretación*)*.

B. Sentido vivido y sentido verificable: (oposición que corresponde a la duplicidad lector/intelectual, espectador/crítico).

Después de la primera lectura o representación, el espectador sólo domina una parte de las virtualidades de la interpretación. Pero la primera impresión es capital, puesto que tiene lugar bajo las condiciones normales de recepción y expresa mejor el placer del primer hallazgo. Después de un trabajo de relectura, o de una segunda representación, se podrán verificar las "direcciones" percibidas y consolidar una interpretación "científica".

C. Cuatro niveles del sentido: (I. A. RICHARDS, 1929):

— *El sentido literal:* el texto o la escena en su aspecto afirmativo.

— *El sentimiento:* la actitud del autor ante este sentido (hoy hablaríamos de enunciación o de *modelización** de los enunciados).

— *El tono:* la actitud del autor hacia el lector (noción que corresponde al efecto estético en el receptor o al valor performativo del discurso).

— *La intención o el efecto buscado* con respecto a la percepción del lector: tentativa de hacer tomar conciencia al receptor del *procedimiento** literario utilizado, o, por lo general, efecto perlocutorio *(discurso*)* que apunta a influir en la conducta ulterior del espectador.

IV. PRODUCCIÓN DEL SENTIDO

En estas consideraciones relativas al sentido teatral es esencial comprender cómo es producido por el espectador y gracias a éste.

A. Restablecimiento de una *perspectiva de recepción*:* si el teatro parece *indeciso* en cuanto a la atribución final del sentido de los diferentes discursos de los personajes, la organización de estos discursos y la puesta en escena restablecen un punto de vista central (que no es automáticamente el de las "intenciones" del autor) que autoriza, a su vez, a captar la resultante de las fuerzas discursivas *(perspectiva*)*.

B. El discurso global de la puesta en escena: es, pues, este discurso totalizante lo que el espectador tiene que determinar.

C. Trabajo sobre los sistemas significantes: La escena ofrece un conjunto de materiales: solamente la captación de su organización recíproca informa sobre el sentido de su empleo.

D. El sentido de la representación: en un teatro preocupado por interrogarse sobre la finalidad de su trabajo (ej.: BRECHT), la interrogación suprema del sentido será "señalar la relación de la acción representada con la que significa el hecho mismo de representar" (BENJAMIN, 1969:20).

—> *Interpretación, lectura, recepción, hermenéutica, semiología.*

Significación

Véase *sentido*

Signo teatral

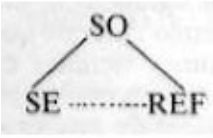
I. EL SIGNO Y LA SEMIOLOGÍA

Sin remontarnos a la tradición griega, todo signo se puede definir por sus componentes y sus relaciones recíprocas, y signo lingüístico "no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica" (SAUSSURE, 1971:98). La cosa —o referente— a la cual remite el signo (su denotación) de entrada está excluida de la definición. Otras *semiologías* * (OGDEN y RICHARDS, 1923 PEIRCE, 1978, etc.) mantendrán el vínculo entre signo (es decir significante/significado) y referente, proponiendo incluso una tipología de los signos según la naturaleza de este vínculo (motivado en el *icono*,* arbitrario en el *símbolo*,* de contigüidad espacial en el *indicio*).*

La semiología teatral —incluso antes de concebir el problema de sus unidades mínimas y de su organización sistemática— debe reflexionar sobre el estatuto que debe acordárseles a los tres términos, *significante, significado* y *referente.*

II. EL REFERENTE DEL SIGNO TEATRAL

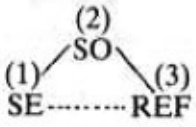
Como todo signo, el signo teatral se organiza de la siguiente manera: el signo teatral (lo "SEMIOTICO" - BENVENISTE, 1974)



el vínculo entre signo y referente
(lo "SEMANTICO" - BENVENISTE, 1974)

En el ejemplo de la mesa de Orgón en *Tartufo,* los vértices de este triángulo se definirían del modo siguiente (tomando el caso de (A) el objeto. (B) el actor. (C) el texto).

A. Concepto de la mesa.
B. Personaje: sus marcas distintivas y significativas.
C. La significación de este texto con relación al conjunto de la representación



OBJETO:	A. Mesa (madera, de tal forma)	A. La "verdadera" mesa tal como podría haber existido en el siglo XVII en la ficción relatada.
HOMBRE:	B. Actor que representa a Orgón.	B. Orgón, hombre del siglo XVII, seducido por Tartufo, etcétera.
TEXTO:	C. Texto dicho por Orgón: su sentido primario como -texto.	C. El discurso tal como podría haber sido expresado por Orgón en la ficción.

A. La dimensión semiótica (BENVENISTE, 1974) del signo teatral:

Esta corresponde al signo que nos permite asociar un significante a un significado, es decir, a la vez: (1) "traducir" en una significación un material escénico percibido (ej.: traducir una iluminación muy débil por /es de noche/ - (2) encontrar para una significación (sugerida por otros sistemas) un material escénico que pueda corresponderá (ej.: encontrar el significado /suciedad/ en el polvo, en los papeles, en la basura, en el maquillaje de los actores, etc.).

B. La dimensión semántica:

Nada impide confrontar los signos producidos con la realidad de donde parecerían proceder y con el mundo donde evolucionamos. Abandonamos, pues, el terreno de la obra de arte, para examinar la relación entre representación y realidad exterior. Apertura ésta no solo posible sino automática e inevitable, puesto que tenemos la ilusión de asistir a un acontecimiento real, de manera que se torna imposible distinguir lo que construimos con la sola ayuda de los significados y lo que parece imponérsenos como procedente de un mundo exterior que llamamos real e incluso escénicamente presente. Somos víctimas de una ilusión referencial (de un *efecto de realidad*)* en el momento en que confundimos el signo teatral (SE/SO) y el simulacro de referente de este signo. Simulacro, pues es evidente que la mesa de Orgón no es la verdadera mesa de la época, que Orgón no es un personaje histórico y que su discurso es solamente una *ficción *,* una reconstitución de palabras que este personaje, situado en tales condiciones, podría haber pronunciado. Simulacro, porque tenemos la *ilusión** de que los signos escénicos reconstituyen una realidad visible en la escena, mientras que esta realidad imitada que confunde nuestro juicio está ella misma construida por un conjunto de *convenciones** y de *procedimientos** estéticos (MANNONI, 1969). De este modo, el referente del signo teatral se da sólo como simulacro, como ilusión necesaria para el establecimiento de la ficción y de la escena como lugar real de la acción. Por lo tanto, no es el "referente real" lo que percibimos en la escena, sino un objeto con valor de signo, un simulacro de la realidad exterior del texto y de la escena. Toda realidad percibida en el teatro adquiere un valor de signo *(semiotización* *). De aquí todos los malentendidos acerca de la realidad y el teatro, la *mimesis* y* el *realismo**. Mientras no se conciba la escena como un crisol donde todo se transforma en signo, se hará del teatro un lugar en el que se manifiesta la realidad, cuando de hecho los que allí reinan magistralmente son el signo y el artificio (*realidad escénica*)* (véase ERTEL, 1977:145).

III. "ESPECIFICIDAD" DEL SIGNO TEATRAL

En un primer estadio de las investigaciones semiológicas (y esto no sólo en el teatro), hemos observado que la determinación de un signo o de una *unidad mínima* * era indispensable en la elaboración de una teoría. Por una parte, esto ha conducido a fragmentar excesivamente el continuum de la representación, al definir la *unidad míníma** como "segmento cuya duración es igual al signo que dura lo mínimo" (KOW-ZAN, 1968:90) y al entorpecer el análisis semiótico con un puro juego de *segmentación**. Por otra parte, no se consideró lo suficiente la interacción de los diferentes sistemas de signos y su agrupación según su función semiótica. Ahora bien, es mucho más fructífero, en el análisis del espectáculo, observar la convergencia o divergencia de varias redes de signos y señalar su función en la producción de sentido y en la recepción del espectador.

—> *Realidad teatral, realidad representada, semiotización, semiología.*

Silencio

Esta noción se presta difícilmente a una definición absoluta, puesto que el silencio es la *ausencia* de ruidos. Cobra aún más importancia por cuanto esa ausencia es extremadamente rara, y la música, como

las artes de la representación, tradicionalmente han tenido como misión colmar este vacío produciendo una palabra que se origina en la escena.

Sin embargo, el silencio en el teatro es un componente indispensable en la actuación verbal y gestual del actor, hasta el punto de que desde comienzos de siglo se constituyó una dramaturgia del silencio, y en el momento actual es preciso distinguir cualitativamente distintos tipos de silencios.

I. EL SILENCIO EN LA ACTUACIÓN DEL ACTOR

Toda recitación del texto dramático intercala cierto número de pausas. A menudo —particularmente en el caso del alejandrino— las pausas son establecidas por el esquema rítmico (al final de un verso, de un hemistiquio, de una frase, de un argumento o un parlamento). En el texto realista (que parece tomado de una conversación cualquiera), los silencios se dejan a la libre interpretación del actor; éste los produce según el análisis psicológico de su personaje, intentando encontrar intuitivamente los momentos en que la reflexión, la ilusión o la ausencia de coherencia del pensamiento los hace necesarios. La gestualidad y la mímica contribuyen a precisar estos vacíos, y los silencios sólo son el reverso y la preparación de la palabra: "Hay silencios, y las palabras los fabrican y ayudan a fabricarlos" (CAGE, 1966:109). Este tipo de silencio no es, por su naturaleza, problemático: llega a serlo cuando el actor acentúa las pausas, permitiendo entrever un no-dicho que pronto contamina y hasta contradice su texto *(dicho y no-dicho*)*.

II. UNA DRAMATURGIA DEL SILENCIO

El silencio, en efecto, parece invadir el teatro hacia fines del siglo XIX; ya no es solamente un "condimento"del texto, sino el elemento central de la composición.

El naturalismo ya había puesto atención en la palabra reprimida de la gente "corriente". Con CHEJOV —sobre todo en las puestas en escena de STANISLAVSKI— el texto dramático tiende a ser un pretexto para los silencios: los personajes no se atreven y no pueden presentar su pensamiento en toda su extensión, o bien se comunican con medias palabras, o incluso hablan sin decir nada, al mismo tiempo que cuidan de que este *no decir nada* sea comprendido por el interlocutor como efectivamente pleno de sentido. En los años veinte, J. -J. BERNARD, H. -R. LENORMAND y C. VILDRAC serán los representantes de un teatro del silencio (o de lo inexpresado) que a veccs sistematizará de una forma excesivamente grosera esta dramaturgia del no-dicho (véase *Le jeu qui prend mal,* 1912 - *Martine,* 1922). Pero el silencio, empleado de una forma excesivamente sistemática, pronto llega a ser elocuente. Los héroes de BECKETT, quien emplea este recurso, pasan bruscamente de la afasia total al delirio verbal.

III. LAS MIL VOCES DEL SILENCIO

En el momento actual es necesario intentar una tipología de los silencios en el teatro y distinguir, partiendo de ella, dramaturgias radicalmente opuestas en cuanto a su estética y a su alcance social:

A. El silencio descifrable:

Se trata del silencio psicológico de la palabra reprimida (STRINDBERG. CHEJOV, actualmente el

VINAVER del *Théâtre de Chambre)*. Percibimos con bastante claridad lo que el personaje se niega a revelar, y la obra se funda en esta dicotomía entre lo *no-dicho* y lo *descifrable*.

B. El silencio de la alienación:

Su origen ideológico y represivo es evidente. Este tipo de silencio se llena con una palabra fútil, envenenada por los *mass media* y las fórmulas de convención, y siempre permite entrever las razones sociológicas de la alienación. KROTZ, y más tarde el *teatro de lo cotidiano** (WENZEL, DEUTSCH, LASSALIJE) son sus representantes actuales.

C. El silencio metafísico:

Es el único silencio que no se reduce fácilmente a una palabra en voz baja. Parece no tener otra razón de ser que la imposibilidad congénita de comunicar (PINTER, BECKETT) o una condenación a jugar con las palabras sin poder vincularlas a las cosas sino a través de una forma lúdica (HANDKE, BECKETT, HILDESHEIMER, PIN-GET).

D. El silencio chismoso:

Este silencio, falsamente misterioso, resuena con gran frecuencia en el melodrama, la obra ligera o las crónicas folletinescas de la televisión.

El silencio es el ingrediente de más difícil manipulación en la elaboración de la puesta en escena, pues pronto elude a su autor y se "transforma" en un misterio insondable —y por lo tanto difícilmente comunicable— o en un procedimiento llamativo que, por lo tanto, pronto se hace fastidioso.

Simbolismo

Véase *estilización*

Simbolización

Véase *signo*

Símbolo

(Del griego *symbolon,* signo de reconocimiento.)

1.- En la semiótica de PEIRCE, el símbolo es un signo "convencional o dependiente de un hábito (adquirido o innato), que consiste más bien en una nueva significación que en un regreso a la significación originar' (1978:164). El símbolo es un signo *arbitrariamente* escogido para evocar su referente: por ejemplo, el sistema luz roja/verde/amarilla se utiliza por *convención* * para señalar prioridades.

2.- En el teatro, los signos simbólicos (en el sentido peirciano) son esencialmente los del texto lingüístico. A estos se suman también las *convenciones* * escénicas operatorias en un momento dado de

la representación, que el espectador acepta y utiliza para construir la significación (proceso de simbolización, véase PAVIS, 1976a: 18-25).

3.- Muy a menudo el símbolo tiene un sentido opuesto al del sistema de PEIRCE y posee, según la tradición saussuriana, "un vínculo natural rudimentario entre el significante y el significado" (SAUSSURE, 1971:101). De este modo, la balanza es el símbolo de la justicia, pues evoca analógicamente, con sus platillos en equilibrio, el peso de los pro y los contra.

En este sentido se habla frecuentemente del *símbolo* utilizado en un decorado de una puesta en escena: "el símbolo de una fábrica podría ser una fortaleza" (BRECHT, 1967, vol. 15:455). Semejante símbolo abstrae de todas las fábricas concretas una expresión intemporal, y se opone a los signos característicos o realistas, los cuales muestran el objeto y sus propiedades históricas y específicas.

—> *Icono, indicio, signo, semiología.*

Sistema significante

Conjunto de signos que pertenecen a un mismo *material** (iluminación, decorados, gestos, etc.) y que forma uno de los elementos de la representación. Su organización puede ser estudiada en sí misma o, preferentemente, en relación con los otros sistemas.

—> *Semiología, código.*

Situación dramática

Conjunto de datos escénicos o extraescénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado del espectáculo. De la misma forma que el mensaje lingüístico no expresa nada si ignoramos su situación o contexto de enunciación, en el teatro, el sentido de una escena es función de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la *situación.* Describir la *situación* de una obra es como tomar una fotografía, en un momento preciso, de todas las relaciones de los personajes, es como "congelar" el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos. El término *espacio** *dramático* a veces se emplea para visualizar las relaciones entre los personajes.

La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la *mímica** y la expresión corporal de los actores, el *marco** escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes, y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.

I. SITUACIÓN Y MODELO ACTANCIAL

La situación recíproca de los personajes lanzados a una misma empresa es "visualizable" por diversos esquemas *actanciales*:* las relaciones de los *ociantes** del drama en un instante preciso del desarrollo dramático, constituyen una imagen de su situación. No se puede extraer un personaje de esta

configuración actancial** sin alterar inmediatamente el esquema de la situación. Toda acción es sólo la transformación de situaciones sucesivas. .Según el enfoque cstructuralista, todo acontecimiento y todo personaje sólo tiene sentido si es ubicado en el contexto integral de una situación; sólo vale por su lugar y su distinción en la constelación de las fuerzas del drama.

Si deseamos definir los componentes de una situación dramática, es necesario establecer una lista, aunque sea incompleta, de *\ns fundo-nes** principales que entran en juego en cierta combinatoria (PROPP, 1965). La hipótesis cstructuralista consiste en asociar un personaje-tipo a su esfera de acción (las acciones que potencialmente puede realizar); luego se procede por acumulación de estas *funciones ** para determinar cómo sus asociaciones y su suma dan la clave de las acciones de la obra. La dificultad esencial reside, sin duda, en la elección de funciones (esferas de acción/personajes actuando). Según E. SORIAU (1950) —el primero en establecer semejante combinatoria estructural de funciones— éstas se limitan a seis *funciones**. Cuando se distribuyen las seis funciones fundamentales entre los personajes de una obra, la situación es el resultado de esta combinatoria en un momento dado de la obra, es decir, en el momento de una posición precisa de los actantes en el código actancial. De este modo, una situación de conflicto confronta al sujeto actante con su oponente (eje dinámico del conflicto). El bien deseado por el sujeto será luego explicitado como la función que se beneficia del bien. Este universo del deseo a satisfacer (o del proyecto a realizar) será complementado, llegado el caso, por el ayudante o el árbitro.

Sin duda son posibles otras tipologías de funciones e interacciones (POLTI, 1895 - GREIMAS, 1966); pero el principio sigue siendo el mismo: limitar a un mínimo las fuerzas del drama y generar un gran número de combinaciones teóricamente posibles. Este modelo suscita dos tipos de crítica:

A. Es válido particularmente para el teatro dramático fundado en el conflicto, en el obstáculo, en la contradicción ideal; desdeña la enorme masa de dramaturgias contemporáneas *(grosso modo* las dramaturgias posnaturalistas, incluso posclásicas).

B. La relación dé las funciones entre sí está imperfectamente esquematizada. Será el gran mérito de GREIMAS (1966, 1970) el fabricar pares de funciones susceptibles de oponerse y complementarse entre sí.

II. SITUACIÓN, TEXTO Y PUESTA EN ESCENA

Trazar los límites de una situación equivale para algunos investigadores (JANSEN, 1968, 1973) hacer corresponder un segmento del texto con elementos escénicos que no varían durante cierto tiempo. La situación sirve de mediación entre texto y representación, en la medida en que el texto necesariamente se segmenta según el juego escénico propio de una situación.

III. SITUACIÓN Y SUB-TEXTO

La situación tiene la propiedad de existir sin ser expresada (descrita o explicitada) por el texto; pertenece a lo extralingüístico, a lo escénico, a lo que los personajes hacen y saben tácitamente. De este modo, "representar una situación" (por oposición a "representar el texto") significará, para el actor o el director, no contentarse con dar el texto, sino organizar silencios y actuaciones que recrean una atmósfera y una situación particulares. En este caso, es la situación la que dará la clave de la escena. La situación

se aproxima a la noción de *sub-texto** o de *discurso* * de la puesta en escena. Se ofrece al espectador como estructura integral y fundamental de comprensión; le es indispensable como punto de apoyo relativamente estable sobre cuyo fondo los puntos de vista variados y cambiantes de los personajes se diferencian por constraste.

IV. SITUACIÓN DRAMÁTICA

La *situación dramática* produce ante todo el efecto de una contradicción en los términos: lo *dramático* está vinculado a una tensión, a una expectativa, a una dialéctica de las acciones. En cambio, la *situación* puede ser estática y descriptiva, como una pintura costumbrista. Esto se debe a que la forma dramática procede a través de una sucesión de diálogos que alternan momentos descriptivos y pasajes dialécticos con nuevas situaciones. Toda situación, aparentemente estática, es sólo la preparación del episodio siguiente, y la situación siempre contiene una dialéctica entre *discurso** y *acción**.

V. DRAMATURGIA DE SITUACIONES

La forma épica, que gusta de las descripciones ambientales y frena el movimiento dramático, utiliza una técnica de situación. (Los alemanes emplean el término *Stutionendrama* o *Stationenstiick* —"drama en estaciones"— para este tipo de obras dando la idea de una estructura discontinua y de cuadros simultáneos y separados) (KÄNDLER. 1976).

—> *Situación de enunciación, situación de lenguaje, configuración, cuadro.*

SARTRE, 1973.

Situación de enunciación

La *semiología* * utiliza el concepto de *situación de enunciación* para describir el lugar y las circunstancias de la producción de un acto de enunciación. En el teatro, la enunciación es la del autor, quien es sustituido por los enunciados de los personajes/actores y por el conjunto de los realizadores de la puesta en escena (dramaturgista, director, escenógrafo, músico, etc.)

I. VISUALIZACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN

La situación del lenguaje siempre se visualiza en la puesta en escena puesto que el espectáculo muestra a personajes hablando. Esta *iconización** de la enunciación es uno de los rasgos distintivos del *discurso** teatral. La situación es siempre ofrecida para ser vista en el juego escénico, excepto los relatos de los personajes; no es asumida por un narrador, sino ofrecida al espectador por las opciones de la puesta en escena. El choque mutuo de los discursos y de las instancias discursivas (encarnada generalmente por los personajes) es la característica de toda representación. Esta visualización de la palabra es a veces más importante para el sentido de la escena que para el contenido del texto: el teatro "dice" mucho más al exhibir a sus locutores y las fuerzas psíquicas y sociales de los personajes, que construyendo su argumentación literaria.

II. "LATITUDES" DE LA ENUNCIACIÓN

Para representar un texto es indispensable decidirse con respecto a la situación de enunciado. Algunos textos—por ejemplo, naturalistas— contienen indicaciones muy precisas acerca de la psicología de los *caracteres** o de la naturaleza del *medio**. En este caso, la situación es muy concreta y fácilmente legible; descifra perfectamente el texto, aunque la situación y el texto tiendan a fundirse en un solo mensaje. En cambio, cuando el texto o las indicaciones escénicas dicen poco acerca de la situación, el margen de enunciación del director es muy amplio, y la elección de una u otra situación a su vez iluminará de una forma muy particular el texto y sus enunciados.

En definitiva, esta libertad en la concreción escénica de la situación de enunciación decide la verosimilitud y la psicología de los personajes.

III. RELACIÓN ENTRE DISCURSO Y SITUACIÓN

La oposición *texto hablado/situación mostrada* se encuentra tradicionalmente en la base de las concepciones de lo *dramático**. Esta oposición se entabla para manifestar mejor la dialéctica entre la acción y el discurso, como si *hablar* fuera lo contrario de actuar, y *actuar* fuera una acción que "pasa por encima'* del lenguaje. Ahora bien, no es seguro que esta oposición no sea, en el teatro, una falsa oposición: quizás ya esté inscrita en el texto una indicación precisa acerca de la *acción** y la visualización contenida en el texto *(pre-puesta en escena*)*. De este modo, al examinar el funcionamiento de los deícticos que "conectan" el discurso con la enunciación y "muestran" el lenguaje, notamos que el texto está ya pre-orientado en cierta dirección y que es activo por la dinámica de los indicios ("las orientaciones performativas deícticas" según SERPIERI, 1977). En esta hipótesis, el discurso es productor de la situación: ésta está •‘predispuesta" en el texto, al igual que ciertas elecciones de la puesta en escena son impuestas al texto. Por ejemplo, al hacerle decir al personaje: "He aquí el bosque de Arden", SHAKESPEARE "pre-ve" una puesta en escena *(decorado verbal*)*.

La disposición de los diálogos teatrales que no se suceden linealmente, como en la novela, sino que son como icónicamente puestos en espacio y en conflicto, produce la imagen "elocuente" de la situación de enunciación.

—> *Situación, situación de lenguaje, deixis.*

UBERSFELD, 1977b- VELTRUSKY, 1977 - PAVIS, 1978 a.

Situación de lenguaje

1.- *Situación de lenguaje* se opone a *situación dramática* *. Mientras ésta opone la situación (vivida) al texto (dicho), la *situación de lenguaje* se produce por un discurso que no remite a una realidad exterior a sí misma, sino a su propia formulación, como en el caso del lenguaje poético, también intransitivo y autorrefleXIVo. Se trata de una "configuración de palabras, propia para engendrar relaciones a *primera vista* psicológicas, no tanto falsas como coaguladas en el compromiso mismo de un lenguaje anterior" (BARTIIES, 1957:89).

2.- Todo texto que no intenta, como la dramaturgia clásica, presentarse claro y "transparente" y traducirse en una *situación y una* acción, sino que funciona por su propia materialidad, produce situaciones de lenguaje. El texto insiste sobre su carácter construido y artificial, rechaza pasar por expresión natural de una psicología. Todos los *procedimientos** de literalidad y de teatralidad se anuncian allí claramente. No se le puede reducir a un referente o a un sistema de ideas (ej: el *Sprechtheater* de F. HANDKE). Entre los textos que se basan en la situación de lenguaje, BARTHES (1957) cita el teatro de MARIVAUX y de ADAMOV. Pero podríamos añadir todos los textos dramáticos que reflexionan sobre la problemática del teatro en el teatro, la reflejan y exhiben su funcionamiento retórico. Siguiendo esta línea de pensamiento, puestas en escena de los clásicos como las de A. VITEZ, J. C. FALL o R. DEMARCY, se esfuerzan por encontrar la dimensión retórica y lingüística del texto.

—> *Estereotipo, discurso, semiología.*

SEGRE, 1973 - HELBO, 1975 - PAVIS, 1980a, b.

Sketch

Palabra inglesa, que significa "esbozo".

El *sketch* es una pieza mínima que presenta una situación generalmente cómica, representada por un número pequeño de actores, sin preocuparse por caracterizar de una manera profunda, o por una intriga de *resurgimientos* de la acción,* y que insiste en los momentos cómicos y subversivos. En la actualidad se habla particularmente de sketch cómico en la televisión o en el *café-teatro**. El sketch es igualmente el número tipo del espectáculo de variedades, del *agit-prop* o del cabaret. Su principio motriz es la sátira, a veces literaria (parodia de un texto conocido o de un personaje célebre), otras el género grotesco o burlesco (en el cine o en la televisión).

Soliloquio

(Del latín *solus,* solo, y *loqui,* hablar).

Discurso que una persona mantiene consigo misma (sinónimo, *monólogo *)*. El *soliloquio,* aún más que el *monólogo,* remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando así, gracias a una convención teatral, lo que permanecería como simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de ahí su dimensión épica (narrativa) (poética) y lírica y su aptitud para convertirse en un "fragmento selecto" separable de la obra con un valor autónomo (ej: soliloquio de Hamlet sobre la existencia).

Dramáticamente, responde a una doble exigencia:

I. SEGÚN LA NORMA DRAMÁTICA

Lo justifican y aportan ciertas situaciones donde puede ser pronunciado de una forma verosímil: momento de búsqueda de sí mismo del héroe, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el

sujeto está obligado a formular en voz alta *(dilema*)*. La única condición para su éxito es que sea lo suficientemente elaborado y claro para superar el estatuto de monólogo y de flujo de la conciencia "inaudible".

II. SEGÚN LA NORMA ÉPICA

Constituye una forma de objetivación de pensamientos que, sin él, serían letra muerta. Esto explica su carácter no realista en el cuadro de la forma puramente dramática. El soliloquio provoca, pues, una ruptura de la ilusión y constituye una convención teatral para que pueda instaurarse una comunicación directa con el público.

—> *Diálogo, aparte, apelación al público.*

Solución final

Según las concepciones de la dramaturgia clásica, el drama sólo puede terminar cuando los *conflictos* * se desenlazan y cuando el espectador no se hace más preguntas acerca de cómo continuará la acción. Esta sensación de solución es producida por la estructura narrativa, que indica claramente que el héroe ha llegado al término de su trayectoria; es completada por la impresión de que todo ha vuelto al orden, cómico o trágico, que regía el mundo antes del comienzo de la obra.

La solución está vinculada, por ello, ya sea al "desenlace cómico" *(comic relief)* o a la justicia del universo *trágico* *: "La justicia eterna, dada la naturaleza racional de su poder, nos trae la calma, incluso cuando nos hace presenciar la desgracia de los individuos implicados en la lucha" (HEGEL, 1965).

Cuando el dramaturgo se niega a proponer un fin armonioso, tal vez preferirá hacer intervenir un *deus ex machina** (más o menos preparado por la obra) o concluirá en la imposibilidad de resolver correctamente el conflicto (por ejemplo, el final de *El alma buena de Se-Chuan*, de BRECHT).

—> *Desenlace, dramático y épico.*

Song

(Palabra inglesa para canción.)

Nombre dado a las canciones en el teatro de BRECHT (a partir de la *Opera de tres cuartos*. 1928), para distinguirlas del canto "armonioso" que ilustra una situación o un estado anímico en la ópera o en la comedia musical. El *song* es un *efecto de extrañamiento* *, un poema paródico o grotesco, de ritmo sincopado, cuyo texto es más hablado que cantado.

Sotie

(Palabra francesa para designar burla, insulto.)

Especie de farsa medieval utilizada para hacer pasar la sátira social bajo el disfraz de la locura *(Cofradía de locos* y los "Enfants-Sans-Souci").

AUBAILLY, 1976.

Stichomythia

(Del griego *stikos.* verso y *mythos,* relato.)

Rápido intercambio verbal entre dos personajes (algunos versos o frases, un verso, incluso dos o tres palabras), por lo general en un momento particularmente dramático de la acción.

La stichomythia, presente en el relato griego y latino, experimentó en la época clásica (siglos XVI y XVII) cierto auge al ser empleada en los momentos emotivos de la obra. Sin embargo, fue completamente condenada al degenerar en un *procedimiento** excesivamente ostentoso y al rechazar la organización retórica de los *parlamentos**. En el drama naturalista y el teatro denominado psicológico, constituye una técnica frecuente, siempre bienvenida en el momento clave de la *pièce bien faite**.

I. PSICOLOGIZACIÓN DEL DISCURSO

La stichomythia produce el efecto de un duelo verbal entre los protagonistas en el clímax del conflicto. Da una imagen elocuente de la contradicción de los discursos y puntos de vista, y marca el momento del surgimiento del elemento emocional, incontrolado o inconsciente en la estricta discursiva de los parlamentos.

II. TRASTROCAMIENTOS SEMÁNTICOS

Todo *diálogo** alterna un *Yo* y un *Tú* donde la regla del juego impone que uno termine para que otro hable. Los diálogos están vinculados por un *tema** común y por una *situación de enunciación** que envuelve a ambos y que amenaza en todo instante influir en el tema. Sin embargo, cada dialogante posee su propio contexto semántico: jamás podemos prever exactamente lo que volverá a decir, y el diálogo es una sucesión de rupturas contextúales. Mientras más se reduce el texto del dialogante, más aumenta la probalilidad de un cambio radical de contexto. De este modo, la stichomythia es el momento verdaderamente dramático de la obra, porque repentinamente todo parece poder decirse, y el *suspense** del espectador (como el de cada dialogante) crece con la vivacidad del intercambio. La stichomythia es la imagen verbal del choque entre *contextos*,* personajes y puntos de vista. La stichomythia, a la vez *discurso** pleno (intenso, hiperdramático) y vacío (evidenciación de los vacíos semánticos de los contextos), es la forma exagerada del discurso teatral.

MUKAROVSKY, 1941 - SCHERER, 1950.

Sub-texto

Lo que no se expresa explícitamente en el texto dramático, sino que resulta de la manera en que el actor interpreta el texto. El sub-texto es una especie de comentario efectuado por una *puesta en escena** y por la actuación del intérprete, quien lo presenta al espectador con la claridad necesaria para una correcta "*recepción*"* del espectáculo.

Esta noción ha sido teorizada por STANISLAVSKI (1963, 1966) para quien el sub-texto es un instrumento psicológico que informa acerca del fuero interno del personaje, agudizando una división significativa entre lo que dice el texto y lo que se muestra en la escena. El sub-texto es la marca psicológica o psicoanalítica que imprime el actor a su personaje en el curso de la actuación.

Aunque sea propio del sub-texto el no dejarse aprehender completamente, podemos aproximarlo a la noción de *discurso de la puesta en escena**: comenta y controla toda la producción escénica, se impone de una forma más o menos clara en el público y permite entrever toda una perspectiva inexpresada en el discurso, una "presión detrás de las palabras" (PINTER).

Texto subterráneo, susceptible de aflorar a cada instante en la conciencia del personaje y del espectador, el sub-texto existe en el contexto no-psicológico del *gestus* * brechtiano y de los "procesos detrás de los procesos" que, según BRECHT, deben presentarse claramente al público (1967. vol. 15: 256-260). En este último caso, el contexto psicológico stanislavskiano se sustituye o se precisa por un sub-texto socio-económico.

—> *Situación, discurso, texto dramático.*

STRASBERG, 1969.

Suceso

Lo que sucede en escena o en la historia narrada por el texto dramático. Los sucesos de la acción (como la *fábula* *, sentido 1 3-4) a veces remiten:

1.- A la historia tal como existe, antes de ser narrada, en las fuentes o en el sistema lógico de sus *episodios** reconstituidos en un esquema narrativo:

2.- A la historia tal como es presentada en la obra: sucesión de los *episodios*,* serie de *motivos*, encadenamiento** de las escenas.

Sujeto del discurso teatral

Instancia que se sitúa en la base del conjunto del texto y, en cuanto a la representación, de la interpretación general de la puesta en escena.

1.- Primeramente corresponde preguntarse si semejante sujeto del discurso existe cabalmente. En el teatro, donde cada personaje habla su propio lenguaje, no encontramos —como en la poesía o en la novela— ninguna huella de la palabra directa del autor. Por otra parte, la teoría psicoanalítica e ideológica del sujeto al menos ha relativizado la noción de un sujeto "pleno", responsable de todos sus actos y estable.

2.- ¿Es posible "ahorrarse", en una teoría teatral, la noción del autor? Hay que distinguir

cuidadosamente el autor "biológico" de la obra y las instancias del discurso del *escribiente* y de los diferentes artesanos del equipo teatral. Si es cierto que la palabra del autor no es sagrada y que éste no está camuflado detrás de un personaje, no es menos cierto que hallamos también algunas huellas de su palabra:

— Las *didascalias* (acotaciones*)* consisten en la palabra que pertenece propiamente al autor, donde explica (a veces también se niega a explicar) cómo hay que imaginarse la situación de enunciación (informaciones espacio-temporales y psicología de los personajes).

Las marcas transfrásticas del *discurso** (es decir, los elementos que superan la simple frase): estilo uniforme en las diversas réplicas a pesar de las diferencias de personajes, empleo constante de una métrica, de un ritmo, "tics" estilísticos: todos estos elementos homogenizan el texto dramático, le dan el tono de un poema a una voz. Para no hablar de la estructura dramática y del montaje de escenas, que ciertamente dependen también del autor.

—> *Instancia de discurso, autor dramático.*

KRISTEVA, 1972, 1973 - PAVIS, 1981a

Suspense

(Del inglés *suspense.)*

Expectativa angustiosa del espectador ante una situación donde el héroe es amenazado y cabe esperar lo peor.

El suspense es una actitud psicológica producida por una estructura dramática muy tensa *(tensión*):* la fábula y la acción se organizan de manera que el personaje, objeto de nuestra inquietud, no puede eludir su destino, salvo que intervenga milagrosamente una fuerza salvadora.

—> *Lectura, expectativa*, *dramática, deus ex machina.*

T

Tablado

Históricamente, el tablado ("las tablas") es la escena popular reducida a su más simple expresión (tablas sobre dos soportes de un metro a un metro cincuenta de altura). Es apropiado para el teatro popular representado al aire libre por feriantes y faranduleros (ej.: los tablados del Pont-Neuf de comienzos del siglo XVII).

La escenografía redescubre este espacio desnudo, luego los excesos de la maquinaria teatral, de la ilusión de la escena a la italiana, para examinar retrospectivamente la virtuosidad gestual del actor y la pureza del texto: "Bueno o malo, rudimentario o perfeccionado, artificial o realista, oímos negar la importancia de la tramoya. La obra dramática, en una escena desnuda, sólo necesita de sí misma para emerger y ofrecerse al público en todos los relieves de comprensión" (COPEAU).

De este modo, el regreso de los tablados suele asociarse a la idea de que el gran texto dramático habla por sí mismo, sin que el director deba completarlo con comentarios visuales. Una maquinaria conduce a otra: la del actor, quien debe asegurar las coordenadas espaciales, mostrar la escena y la extra-escena, inventar sin trabas nuevas convenciones, sobrepujar sobre la teatralidad *(Théâtre du Soleil* y las escenas de faranduleros en los tablados improvisados). El tablado también es a veces un podio de demostración (en BRECHT), un tribunal de la historia o un dispositivo para el actor que recrea y "proyecta" el espacio a partir de sí mismo.

Teatral

1.- Que concierne al teatro.

2.- Que se adapta bien a las exigencias de la representación escénica (parte muy teatral de una novela) (*especifidad*).*

3.- Peyorativamente, que apunta en demasía a producir un efecto fácil en el espectador; efecto artificial y afectado ("una representación demasiado teatral").

—> Teatralidad, dramático y épico, (re)teatralización.

Teatralidad

Concepto fundado, probablemente, en la misma oposición que literatura/literaridad. La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral, en el sentido en que lo entiende, por ejemplo, A. ARTAUD cuando constata el rechazo de la teatralidad en la escena europea tradicional: "¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específica* mente teatral, es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y como *exigencia* de esa sonorización)?" (1964b:53). Nuestra época teatral se caracteriza por la búsqueda de esta teatralidad oculta por tanto tiempo. Pero el concepto tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta de idealista. Sólo es posible (debido a sus numerosísimos empleos) destacar algunas de las asociaciones de ideas suscitadas por el término *teatralidad.*

I. UN "ESPESOR DE SIGNOS"

La *teatralidad* puede oponerse al *texto dramático* leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena. En vez de achatar el texto dramático en una lectura, una puesta en espacio, es decir, esencialmente una visualización de los enunciadores, permite resaltar la potencialidad visual y auditiva: "¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior" (BARTHES, 1964:41-42). De la misma manera, en el sentido de ARTAUD, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida.

II. EL TEATRO, LUGAR DE LA TEATRALIDAD

Pero entonces se plantea el problema del lugar y de la naturaleza de esta teatralidad: A. ¿Es preciso buscarla a nivel de los temas y de los contenidos descritos por el texto (espacios exteriores, visualización de los personajes)? B. Por el contrario, ¿es preciso buscar la teatralidad en la forma de la expresión, en la manera en que habla el texto del mundo exterior y en que muestra (iconiza) lo evocado por el texto y la escena?

A. En el primer caso, *teatral* quiere decir simplemente: *espacial, visual, expresivo,* en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante. Este empleo, que valoriza la teatralidad, es muy frecuente hoy en día.

B. En el segundo caso, *teatral* expresa la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. La teatralidad se asimila entonces a lo que ADAMOV denomina la representación, es decir, "la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos ... la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del

drama" (ADAMOV, 1964:13).

El origen griego de la palabra teatro, el *theatron**, revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar. El teatro, en efecto, es sin duda un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo por el desplazamiento de la relación entre mirada y objeto observado se transforma en el lugar donde tiene lugar la representación. En el lenguaje clásico de los siglos XVII y XVIII, *teatro* constituirá por mucho tiempo la escena propiamente tal. Debido a una segunda traslación metonímica, el teatro finalmente se transforma en arte, en género dramático (de ahí las interferencias con la literatura, a menudo fatales para el arte escénico), pero también la institución (el Teatro-Francés, el Teatro Español), y finalmente el repertorio y la obra de un autor (el *teatro* de LOPE DE VEGA). La culminación de este exilio del teatro desde el lugar de la mirada, se concreta en las metáforas del mundo como teatro *(Theatrum Mundi)* o del sentido del lugar de la acción (teatro de operaciones) o, finalmente, en la actividad del histrión en la vida cotidiana (hacer teatro).

En francés, como en español, *teatro* ha conservado la idea de un arte visual, mientras que ningún sustantivo ha tomado el sentido del concepto de texto: drama, a diferencia del alemán o del inglés *drama,* no es el texto escrito, sino una forma histórica (el drama burgués o lírico, el melodrama) o la significación "derivada" de "catástrofe" *{"Drôle de drame",* "menudo drama").

III. TEATRO PURO O TEATRO LITERARIO

1.- La teatralidad es a veces ilusión perfecta, lo que nos permite considerar como real el mundo creado por la escena; otras, en cambio, es la marca del artificio, del juego, del procedimiento artístico claramente mostrado como tal y que no persigue engañar con respecto *i* la naturaleza de la representación (*teatralización**).

2.- La teatralidad ¿es una propiedad del texto dramático? A menudo se la considera como tal, cuando se habla de un texto muy "teatral" o "dramático", sugiriendo así que se presta bien a la transposición escénica (visualización de la representación, conflictos abiertos, rápido intercambio de diálogos). Pero en este caso no se trata de una propiedad puramente escénica, y esta oposición entre un "teatro puro" y un "teatro literario" no se funda en criterios textuales, sino en la facultad, para el teatro "teatral" (por emplear la expresión de MEYERHOLD), de utilizar al máximo las técnicas escénicas que reemplazan al discurso de los personajes y tienden a bastarse por sí mismas. Paradójicamente, es *teatral* un espectáculo que no puede prescindir de la representación y que sin embargo no contiene en su texto acotaciones espacio-temporales o lúdicas autosuficientes. Por otra parte, constatamos la misma ambigüedad en el calificativo de teatral: a veces significa que la ilusión es total, otras, en cambio, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda sin cesar que estamos en el teatro, cuando nos gustaría sentirnos transportados a otro mundo incluso más real que el nuestro. De esta confusión sobre el estatuto de la teatralidad proceden las polémicas a menudo estériles sobre la actuación *natural* del actor.

La historia del teatro es una resonancia de esta eterna polémica entre los partidarios que favorecen sólo el texto y los aficionados del espectáculo; el texto y la literatura casi siempre pasan por género noble, que tiene la ventaja de conservarse intacto para las generaciones futuras, mientras que la más bella expresión escénica es siempre efímera. Esta oposición es de una naturaleza ideológica: en la cultura occidental se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso. A esto se suma el

surgimiento casi simultáneo del director (hasta fines del siglo XIX responsable de la visualización escénica del texto) y del teatro como arte autónomo. De ahí que la teatralidad, llegue a ser la característica esencial y específica del teatro y que, en la era de los directores, constituya el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio textual de los más grandes autores (de SHAKESPEARE, CALDERON, MOLIERE hasta MARIVAUX) se manifiesta más satisfactorio si no se intenta situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación. Por lo tanto, si no hay oposición entre teatro puro y literatura, sin duda existe una tensión dialéctica entre el actor y su texto, entre la significación que puede tomar el texto en la simple lectura y en la modelización que la puesta en escena le imprime, desde el momento en que es enunciado por medios extra-verbales. La teatralidad no se manifiesta, pues, como una cualidad o una esencia inherente a un texto o a una situación, sino como una utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación ponen de manifiesto y fragmentan la linealidad del texto y de la palabra.

IV. TEATRALIDAD Y ESPECIFICIDAD

Teatralidad es a veces sinónimo de *especificidad** del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo. Entre los criterios citados frecuentemente, hay que mencionar la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y sistemática del acontecimiento.

BURNS, 1972 - JAFFRE, 1974 - BERNARD, 1976.

Teatralización

Teatralizar un acontecimiento o un texto, es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para instalar la situación. El elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos son las marcas de la teatralización.

En cambio, la *teatralización* se centra únicamente en la estructura textual: diálogos, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinámica de la acción *(dramático y épico*)*.

(Re)teatralización del teatro

1.- Movimiento contra el naturalismo. Mientras el naturalismo elimina al máximo las huellas ele la producción teatral para dar la ilusión de una realidad escénica verosímil y natural, la reteatralización no "oculta su juego" y expone las reglas y las *convenciones* * de representación, presenta el espectáculo únicamente en su realidad de ficción lúdica. La interpretación del actor indica la diferencia entre personaje y actor. La puesta en escena apela a los "dispositivos" tradicionalmente teatrales (exageración

del maquillaje, efectos escénicos, juego melodramático, vestuario "de escena", técnicas del music-hall y del circo, expresión corporal llevada al extremo, etc.).

2.- Teóricos tan diversos como MEYERHOLD (1863) o BRECHT piden la reteatralización del teatro, a saber, la percepción de la escena como lugar lúdico y de artificio, por lo tanto "el restablecimiento de la realidad teatral (como) condición necesaria para que puedan ofrecerse imágenes reales de la vida entre los hombres" (BRECHT, 1972:247).

Teatro de agitación

El teatro de agit-prop (procedente del ruso: *agitatsiya-propaganda,* agitación y propaganda) es una forma de animación teatral cuyo propósito es sensibilizar a un público con respecto a una situación política o social. Surge después de la revolución rusa de 1917 y se desarrolla particularmente en la URSS y en Alemania hasta 1932-1933 (proclamación del realismo socialista por JDANOV y toma del poder por HITLER). En Francia tuvo poco éxito; la única publicación, *Escena Obrera,* tuvo una brevísima existencia.

Sin embargo, el agit-prop no carece de antiguos precursores: el teatro barroco jesuíta, el auto sacramental español ya contienen, por ejemplo, exhortaciones a la acción. No obstante, el agit-prop es mucho más radical en su voluntad de servir como instrumento político al servicio de una ideología, ya se sitúe en la oposición (en Alemania o en los Estados Unidos), o sea directamente propaganda por los detentadores del poder (Rusia en los años veinte). Ésta ideología es claramente de izquierda: crítica a la dominación burguesa, iniciación al marxismo, tentativa de promover una sociedad socialista o comunista. La contradicción principal de este movimiento crítico reside en que a veces se encuentra al servicio de una línea política que hay que hacer triunfar (por ejemplo en Alemania), otras al servicio de directivas procedentes desde arriba y que la agitación teatral debe reflejar y ayudar a su triunfo (en la URSS). Según su estatuto político, el agit-prop es llevado a inventar formas y discursos o a aplicar un programa que él no ha elaborado necesariamente y del cual puede desear separarse: de ahí su fragilidad y su diversidad como género híbrido, teatral y político.

Vinculado a la actualidad política, el agit-prop se presenta primordialmente como una actividad ideológica y no como una forma artística nueva: proclama su deseo de acción inmediata al definirse como "representación de agitación en vez de teatro" o como "información más efectos escénicos". Sus intervenciones puntuales y efímeras ofrecen pocos datos al investigador: el texto es sólo un medio para tomar conciencia política; es alternado por efectos gestuales y escénicos que se consideran los más claros y directos posibles: de aquí que estos espectáculos se sientan atraídos por el circo, la pantomima, los titiriteros o el cabaret. Pero al privilegiar el mensaje político, fácilmente comprensible y visualizado, el agit-prop no se da ni el tiempo ni los medios para crear un género nuevo y un tipo ideal: sus formas y sus préstamos son tan inestables como sus contenidos. Varían considerablemente de un país a otro en función de tradiciones culturales. Por lo general, los "agitadores-propagandistas" se apoyan en una de estas tradiciones criticándola desde el interior: *Commedia dell'Arte**, circo, melodrama. Los géneros "inferiores", como el circo o la pantomima, se prestan a ser recuperados eficazmente, puesto que a menudo son muy "populares" y proveen una forma familiar para nuevos contenidos, incluso revolucionarios. Aun cuando la obra esté lo suficientemente elaborada como para narrar una historia

encarnada por personajes, conserva una intriga directa y simplificada que desemboca en conclusiones claras. El *Lehrstück* (obra didáctica que constituye una forma "sofisticada" de agit-prop y de la cual BRECHT ha sido el más célebre "fabricador") responde también a estos criterios simples o simplistas. El "periódico viviente" presenta las noticias buscando una iluminación crítica y recurriendo a los protagonistas de la acción. Un montaje o una revista política, compuesta de "números" y "flash de información" apenas dramatizados, constituyen a menudo la trama de la obra de agit-prop. Un coro de recitantes o de cantantes resume e "inculca" las lecciones políticas o las consignas. El arte a veces vuelve a recuperar sus derechos, cuando el agit-prop se inspira e inspira movimientos de vanguardia (futurismo, constructivismo) y moviliza a artistas como MAYAKOVSKY, MEYERHOLD, PISCATOR. WOLF o BRECHT.

El agit-prop surge repentinamente en un momento de aguda crisis política, cuando la herencia humanista y "burguesa" se presenta mutilizable y caduca. De la misma manera, desaparece cuando la situación se estabiliza (con el fascismo, el estalinismo, pero también con el liberalismo, capaz de absorber todos los golpes), y cuando el sistema no tolera ni ser cuestionado ni una toma de posición. Por otra parte, desde el momento en que el mensaje "pasa", el agit-prop tiende a ser repetitivo. Su esquematismo y maniqueísmo indisponen (o hacen reír) al público, en vez de ayudarlo a "progresar" ideológicamente. Precisamente para evitar este escollo, las nuevas formas (teatro de guerrilla, creaciones colectivas, grupos tales como el *Teatro campesino,* el *San Francisco Mime Troupe,* el *Bread and Puppet,* el *Aquarium,* el grupo de teatro *La Candelaria,* etc.) se esfuerzan por evitar un excesivo esquematismo y cuidar la presentación artística de su discurso político radical. Quizás han comprendido que el discurso político más justo y "candente" sólo puede convencer, en un escenario o en una plaza pública, si los actores tienen en cuenta la dimensión estética y la fuerza de teatralidad del texto y de su presentación dramática.

Teatros de agit-prop, 1978

Teatro ambiental

(Environmental theater). Término contemporáneo aplicado a una práctica preocupada por establecer nuevas relaciones escénicas, que concibe al público en términos de distancia o de aproximación, creando nuevas formas para reducir la división entre escena y sala y desmultiplicar los puntos de tensión en el espectáculo.

SCHECHNER, 1972, 1973b, 1977.

Teatro de bulevar

(Del francés *théâtre de boulevard.)*

Expresión que tiene su origen en los teatros de los grandes bulevares de París *(Boulevard du Temple)* durante la primera mitad del siglo XIX. En ellos se representaban *melodramas** (PIXÉRECOURT),

comedias sentimentales * y *tragicomedias* *.

Por extensión *teatro de bulevar* designa actualmente un espectáculo ligero que gira siempre en torno de los mismos temas: triángulo amoroso, conflicto de generaciones, doblez moral y ascensión social: todo bien sazonado con agudos *dichos de autor**, etc. Este género se ha erigido en arquetipo de la pieza teatral hábilmente construida y plagada de dichos ocurrentes, sin la menor inventiva dramatúrgica pero con todo el conformismo ideológico que exige la tranquilización del público burgués.

—> *Teatro burgués, Pièce bien faite, vodevil.*

Teatro burgués

Expresión frecuente en la actualidad para designar un teatro y un repertorio de bulevar producido en una estructura económica de beneficios máximos y destinado, por sus temas y valores, a un público " (pequeño)-burgués", que viene a consumir costosamente una ideología y una estética que le son de entrada familiares. El término es, por lo tanto, más bien negativo, empleado sobre todo por los defensores de un teatro radicalmente diferente, experimental y militante. Como en el caso de un eslogan o de un insulto, no es fácil describir su campo semántico. Sin embargo, refleja una oposición ideológica que rechaza las categorías puramente estéticas y designa al enemigo político por medio de una noción globalmente negativa, tanto en el plano del modo de producción y de estilo como en la temática de las obras. Como afirma P. BOURDIEN en su *"Crítica social de juicio, la distinción",* "el teatro divide y se divide: la oposición entre el teatro de la orilla derecha o de la orilla izquierda, entre el teatro burgués y el teatro de vanguardia es inseparablemente estética y política" *(La Distinción,* p. 16).

Sin embargo, en el siglo XVIII el "drama burgués" se consideraba una forma oposicional, incluso revolucionaria, producido por la clase ascendente y ferozmente opuesto a los valores aristocráticos de la tragedia clásica, donde lo personal se sitúa al extremo de la célula familiar burguesa. En el siglo XIX, el drama burgués, bajo su forma elegante (drama romántico) o popular (melodrama y vaudeville), llega a ser el modelo de una dramaturgia donde triunfan el espíritu de empresa y los nuevos mitos burgueses. Pero con el advenimiento de una nueva clase que se opone directamente a los intereses de la burguesía, la denominación de teatro burgués adquiere un sentido muy diferente y se transforma, por ejemplo, en los escritos del joven BRECHT, en sinónimo de dramaturgia "de gran consumo", fundada en la fascinación y en la reproducción de la ideología dominante. BRECHT contribuirá, con su crítica, a fijar la imagen esencialmente negativa del teatro burgués, lo cual no impide a éste continuar prosperando, identificándose, en el espíritu del gran público, con el teatro por excelencia, y representando los dos tercios de la producción global en los escenarios de las grandes ciudades del mundo entero.

Esta imagen está primeramente vinculada a la de un teatro opulento, donde no se escatiman los materiales empleados: oro y terciopelo, etiqueta del público frente a decorados y trajes "suntuosos", actores reconocidos y adulados, obras fácilmente comprensibles y bien provistas de estereotipos tranquilizadores y de *dichos de autor**. Allí se representan infaliblemente los pequeños dramas de la burguesía: la familia desunida, el adulterio y el conflicto de generaciones, la elegancia "natural" de la gente honesta. Esto no excluye un aparente cuestionamiento de la vida burguesa, una manera de "provocar al burgués" haciéndole creer, por un breve instante y en una especie de catarsis social adaptada a su

horizonte cultural, que puede que no muera, pero puede perder sus bienes y su certidumbre. Pero el género quiere que el burgués posea "el arte de salir del paso" (según el título de un artículo de POIROT-DELPECH sobre el Bulevar) y que lo "trágico" de su existencia siempre termine por arreglarse. Así como la tragedia doméstica y burguesa sellaba, hace dos siglos, la muerte de lo trágico y de la individualidad aristocrática, el teatro burgués sella en el presente el advenimiento de un arte culinario fundado en la riqueza y la expresividad donde todo es cuantificable (el precio de la entrada da derecho a una plétora de decorados, trajes, grandes sentimientos, lágrimas, risas).

Más allá de esta forma caricaturesca del teatro, nos podemos preguntar si hoy el teatro puede escapar tan fácilmente del calificativo de burgués, por ser este término demasiado empleado ya no como eslogan sino como concepto histórico. En efecto, ¿cómo podría escapar la dramaturgia (y no sólo el aparato de producción burgués de manifestaciones teatrales) del individualismo burgués, cuando toda evolución del teatro, desde la tragedia griega y pasando por los clasicismos europeos, converge en desarticular lo trágico del hombre presa de un fatum, y en resituar el conflicto entre los hombres, los caracteres (MOLIERE), los tipos (el melodrama) o las condiciones (DIDEROT)? Mientras otro tipo de sociedad, por ejemplo la socialista, no redistribuya valores que no deban nada al gusto de la ideología burguesa, el teatro ¿no seguirá forzosamente vinculado a la cultura llamada burguesa? Más de una vanguardia que pretende romper con la visión burguesa y con su modo de producción, continúa sin embargo vinculada a ella a pesar de sus denegaciones y excomuniones. Inversamente, nos podemos preguntar si es suficiente dar en sociedades que formalmente han superado la etapa del capitalismo un nuevo nombre al teatro (como el de "dramaturgia socialista" en la R.D.A. o en la URSS) para superar la herencia y la mentalidad pequeño-burguesa. Es esto lo que otras formas teatrales "antiburguesas" parecen haber percibido cuando recurren a prácticas radicalmente diferentes: agit-prop. *teatro de calle** o de guerrilla, *happening**, diversas formas del posmodernismo. Inversamente, el "teatro burgués" a veces es lo suficientemente sutil como para filtrarse en la vanguardia (IONESCO, el *café-teatro*)* o para producir un "bulevar inteligente" (ANOUILH. DORIN). El teatro burgués, desgraciadamente, no ha sido siempre necio e incluso ha llegado a satirizarse (DORIN. OBALDIA) para hacerse perdonar mejor, para tener a los risueños de su lado, tomando por objeto de sarcasmo a su doble "comprometido e intelectual", el teatro de vanguardia, empeñándose en hacerlo aparecer como vacío y pretencioso (por ejemplo. F. DORIN en *El remolino)*. Todos estos combates ideológicos dicen bastante acerca del centro de la batalla entre los géneros teatrales que ocultan mal las ideologías en conflicto o, según el término de moda, las "opciones sociales".

Teatro de calle

Teatro que se produce fuera de los edificios teatrales tradicionales: la calle, la plaza, el mercado, el metro, la universidad. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social. Es así como el teatro de calle se ha desarrollado particularmente en los años sesenta (*Bread and Puppet, Magic Circos, happenings** y acciones sindicales).

Teatro de cámara

El teatro de cámara, como la música de cámara (expresión-calco de la cual procede el término), es una forma de representación y de dramaturgia que limita los medios de expresión escénica, el número de actores y de espectadores, y la magnitud del tema abordado.

Este tipo de representación teatral —cuyo mejor ejemplo es el teatro íntimo de STRINDBERG, fundado en 1907— se desarrolla como reacción contra una dramaturgia "de peso", fundada en la abundancia de personal artístico y técnico, en la riqueza y multiplicidad de los decorados, en la importancia desmesurada del público en la sala a la italiana, en la escena central o en el *teatro de masa*,* en las frecuentes interrupciones de los entreactos y el aparato grandioso del teatro burgués. La escritura dramática también es depurada, reducida a conflictos esenciales y unificados por el empleo de reglas simples, reglas que STRINDBERG describirá del modo siguiente: "Si se me preguntara qué busca el Teatro Intimo, cuál es su objetivo, yo respondería: desarrollar en el drama un asunto pleno de significación, pero limitado. Evitamos los recursos extremos, los efectos fáciles, los golpes de efecto, la exhibición estelar. El autor no debe comprometerse de antemano con ninguna regla, es el asunto lo que condiciona la forma. Por lo tanto, libertad total en la forma de tratar el asunto, con tal que se respete la unidad de concepción y de estilo" (*Carta abierta del Teatro íntimo,* 1908).

El auge de este teatro, desde comienzos de siglo hasta nuestros días, se explica por la voluntad de hacer de la escena un lugar de encuentro y confesión recíproca entre la dramaturgia (y sus actores) y el espectador, a través de una gran sensibilidad respecto a problemas psicológicos. En esta "intimidad", el actor se presenta como directamente accesible al público, que no puede negarse a participar emocionalmente en la acción dramática, en la cual se siente personalmente interpelado por los actores. Los temas: la pareja, el hombre aislado, la alienación son escogidos para hablar "directamente" al espectador, cómodamente instalado, casi como en el sillón del psicoanalista, y confrontado por el actor y la ficción interpuestas con su propio fuero interior. La escena es como la prolongación de la conciencia, incluso de su inconsciente, como si pudiera abrir y cerrar los ojos alternativamente y continuar percibiendo una obra o una fantasía de su "otra escena". Algunos directores (GROTOWSKI) insisten en que el número de espectadores sea limitado y en que una atmósfera religiosa impregne la escena y la sala. El espectador, contrariamente a la fiesta, al ritual, al gran espectáculo dramático épico, al happening, se encuentra aislado y remitido a sí mismo como en el espacio alveolar del cine intimista. De ahí que actualmente un género muy popular y próximo a la "pobreza" de medios, el *Café-teatro*,* constituya lo opuesto al teatro de cámara. Este, en efecto, no resiste el ruido, la perturbación y los temas satíricos. Los dramaturgos resueltamente inclinados hacia el individuo —como el teatro psicológico— o la clase social —como el *teatro de lo cotidiano**—, encuentran una situación receptiva, en el teatro intimista, propicia para su escritura y su relación ideal con el público.

Esto vale tanto para el teatro de cámara como para la música de cámara: hay que restituirle la polifonía de diálogos y temas, las disonancias, la tonalidad específica de cada instrumento: trabajo minucioso de embutido dramático y de composición enmarañada de voces.

—> *Teatro del silencio, dicho y no-dicho.*

Teatro circular

Teatro donde los espectadores se distribuyen alrededor de la zona de representación, como en el circo o en un evento deportivo. Ya se utilizaba en la Edad Media en la representación de los misterios. Este tipo de escenografía experimenta un gran resurgimiento en el siglo XX (M. REINHARDT, A. VILLIERS), no solamente para honrar y unificar —gracias a la diversidad de puntos de vista— la visión del público-espectador, sino sobre todo para que los espectadores comulguen en la participación de un rito donde todos están implicados emocional y físicamente en la representación.

VILLIERS, 1958 - REY-FLAUD, 1973.

Teatro de lo cotidiano

El propósito de una corriente actual que toma el término genérico de *Teatro de lo cotidiano,* el cual consiste en hallar y mostrar lo *cotidiano* siempre excluido de la escena por ser insignificante y demasiado particular.

Esta etiqueta recubre experimentos muy variados: el "kitchen sink drama" de los años cincuenta en Inglaterra (WESKER), el neonaturalismo de KROETZ, las creaciones y puestas en escena de WENZEL, DEUTSCH, LASSALLE, etc. Este movimiento renueva el fresco histórico del realismo crítico (BRECHT), toma la contrapartida de una dramaturgia del *absurdo* *, traspasada por una metafísica de la "nada". Hastp aquí, lo cotidiano siempre se relegó a un lugar ornamental y anecdótico (el pueblo en las tragedias clásicas y en los dramas históricos del siglo XIX). Se integraba en un proyecto dramatúrgico superior (por ejemplo, como segundo plano del lugar de evolución de los héroes). Por definición no se interesaba en lo atípico, insignificante en el desarrollo histórico. Incluso BRECHT se detuvo en la vida cotidiana del pueblo solamente en la perspectiva de un esquema sociológico global, por ejemplo, en contraposición a la vida de los "grandes hombres" (véase *Madre Coraje)*.

I. TEMÁTICA

Mostrar la vida cotidiana y banal de las capas desfavorecidas viene a colmar la brecha entre la gran *Historia* —los momentos claves del desarrollo social— y la historia "ordinaria", pero insistente y obsesiva para la gente sin recursos y sin "voz propia". Teatro "mínimo" que a partir de algunos episodios o frases vividas cotidianamente, quisiera reconstruir *in absentia* un medio, una época y un quehacer ideológico. También teatro hiperrealista, que se vincula, aunque de una forma crítica, con el naturalismo de la escena y de la actuación: asistimos a acontecimientos, a menudo repetitivos, siempre tomados a ras de la realidad cotidiana y de la subsistencia de cada instante.

II. EL LENGUAJE VOLATILIZADO

Los diálogos son muy a menudo "irrelevantes" y reducidos a un mínimo. Constantemente sobrepasan el pensamiento de sus locutores, quienes se limitan a machacar los estereotipos lingüísticos que les ha

inculcado la ideología dominante (lugares comunes, proverbios, construcciones "elegantes" de frases procedentes de los medios de comunicación, discursos sobre la libertad individual de expresión, etc.). Lo más importante para el espectador son los silencios y los no-dichos del discurso. Los "sujetos" parlantes carecen de toda iniciativa verbal; son solamente engranajes en la máquina ideológica de reproducción de las relaciones sociales.

Esta concepción del hombre aprisionado en un medio que le roba hasta su lenguaje, si no interviniera el nuevo estatuto de la teatralidad, no haría sino retomar la estética naturalista.

III. LA TEATRALIDAD BRILLANTE

La teatralidad, lejos de verse sepultada en la representación maníaca de la realidad, es constantemente perceptible como una especie de "bajo continuo" que no podría ahogar ningún efecto de realidad. Detrás de la acumulación de hechos verdaderos, se presiente la organización de la realidad, la sorna detrás de lo "natural", lo fantástico detrás del lugar común. Esta actitud subjetiva ante la realidad se manifiesta a menudo en la interpretación del actor (LASSALLE) o la escenografía irrealista *(Lejos de Hagondange,* puesta en escena por CHEREAU). Este constante juego de rupturas entre realidad producida y producción teatral de la realidad es el garante ideológico de esta forma teatral: el espectador no debe recibir imágenes no elaboradas de su vida cotidiana. La acumulación misma de representaciones de su realidad y el desfase de su representación *en la escena* deben hacerle tomar conciencia de su incongruencia y mostrar la realidad como "superable".

IV. ¿TRANSFORMACIÓN DE LO COTIDIANO?

No obstante, el teatro de lo cotidiano, a diferencia del realismo crítico brechtiano que descansa fundamentalmente en el optimismo de la transformabilidad del mundo, mantiene siempre la ambigüedad con respecto a la posibilidad de una transformación de la ideología y de la sociedad. Cierto hastío ante las representaciones de la realidad y de la ideología en las conciencias humanas conduce a veces a un "ideologismo" que condena a toda ideología y a toda crítica ideológica al mismo inmovilismo: la confusión del discurso dominante sólo ilustra, pues, esta visión casi fatídica de la alienación verbal. Para "enderezar el árbol" en esta deriva mítica hacia una reificación de la ideología y de las relaciones sociales, el texto a veces hace intervenir directamente la voz lírica del autor, quien critica abiertamente la alienación de los personajes y subjetiviza su problemática (por ejemplo en el último período de WENZEL, *Dorénavent* /, 1977, en el segundo de KROETZ y en ciertas escenas del texto de DEUTSCH, el *Entrenamiento del campeón antes de la carrera,* escena 6). El teatro de lo cotidiano, como el naturalismo, no se libera de la dialéctica sutil entre "la expresión científica" y el asumir la realidad teatral y subjetivamente.

—> *Naturalismo, efecto de realidad, realismo, realidad representada.* PAVIS, 1977.

Teatro de la crueldad

Expresión forjada por Antonin ARTAUD (1964b) para un proyecto de representación donde el

espectador experimentará un "tratamiento emotivo de choque" destinado a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una nueva experiencia inmediata en una nueva catarsis y en un experiencia estética y ética original.

Sin embargo, el teatro de la crueldad no tiene nada que ver, al menos en ARTAUD, con una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador. El texto se canta en una especie de sortilegio ritual (en vez de ser expresado en el modo de interpretación psicológica). Toda la escena se utiliza como si fuera un ritual y como productora de imágenes (jeroglíficos) que apelan al inconsciente del espectador; recurre a todos los medios de expresión artística *(teatro total*)*.

Muchas compañías de teatro se adjudican esta etiqueta de la crueldad. La puesta en escena de *Marat Sade* de P. WEISS realizada por P. BROOK, el *teatro pánico* de ARRABAL y JODOROWSKY; G. GAMBARO y el *Living Theatre* se encuentran entre las tentativas más exóticas de esta estética.

Teatro didáctico

Todo teatro es didáctico cuando apunta a instruir al público, al invitarlo a reflexionar sobre un problema, comprender una situación o adoptar cierta actitud moral.

Un elemento didáctico acompaña necesariamente a todo trabajo teatral, en la medida en que el teatro no presenta comúnmente una acción gratuita e instaura cierto sentido. Lo que varía es la claridad y la fuerza del mensaje, el deseo de cambiar al público y de subordinar el arte a un esquema ético o político. El teatro didáctico *strictu sensu* se constituye por un teatro moralizante (las moralidades al fin de la Edad Media) o político (el *Agit-prop** o los *Lehrstücke* brechtianos) o pedagógico (obras pedagógicas, el *teatro de tesis** o las *parábolas*)*. Numerosos experimentos se realizaron en Europa en el siglo XIX, y en la actualidad, en el Tercer Mundo, para dar a conocer a un público desfavorecido (obreros, campesinos, pero también a niños que a menudo no tienen derecho a una forma de expresión específica) un arte a menudo difícil y cuya contribución a una transformación social se espera de artistas e intelectuales (por ejemplo, el caso de Chile durante los años de la Unidad Popular (1970-73), donde el teatro fue llevado a lugares donde nunca antes había llegado, y a su vez se empleaba como instrumento didáctico, supuestamente inspirado en la praxis brechtiana).

La reivindicación de una poesía didáctica se remite a la más remota antigüedad. Aquélla alía, en su forma clásica *(Arte poética* de HORACIO), lo útil a lo agradable, con el intento de elevar el nivel del público. La Edad Media concibe esta identificación como educación religiosa, mientras que en el Renacimiento las poéticas se unían en el propósito de moralizar a través de la literatura. En la Época clásica, en Francia como en España, es abandonada en principio, al menos en los prefacios y tratados teóricos, pero se transforma en un *leitmotiv* tranquilizador y a menudo limita este moralismo a un exordio, un prólogo o un epílogo, o a una forma compacta como la máxima: "La única regla que se puede establecer, es que hay que situarlas (las máximas) juiciosamente, y sobre todo ponerlas en boca de gente que no tengan el espíritu turbado, y que no sean absorbidas por el calor de la acción" (CORNEILLE. *Discurso sobre el poema dramático)*.

En el siglo XVIII, el moralismo burgués presiona a teóricos como VOLTAIRE, DIDEROT o LESSING a organizar la fábula de manera que el mensaje moral se exprese claramente. De este modo. LES* SINO pide que el poeta "organice su fábula de manera que sirva para la explicación y la

confirmación de grandes verdades morales". SCHILLER hará de la escena una "institución moral". La habilidad de BRECHT consistirá en activar al público y asociarlo con la fabricación del sentido, del resultado final y, en último término, con el teatro ciudadano.

Nuestra época es menos receptiva a este tipo de discurso didáctico, desde que la .política ha comprometido enérgicamente el arte, ya sea durante el nazismo, el estalinismo o el arte de las democracias plenoás* ticamente *populares*. Por otra parte, ha llegado a ser evidente que el sentido y el mensaje jamás se presentan directamente, sino que están en la estructura y la forma, en el *no-dicho** ideológico. De ahí que la unión de palabras "arte didáctico" se revele poco favorable a una reflexión seria y pedagógica con respecto al arte y a la política.

Teatro documental

Este tipo de teatro tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se "montan" en función de la tesis sociopolítica de la obra.

I. REUTILIZACIÓN DE LAS FUENTES

En la medida en que la dramaturgia jamás crea nada *ex nihilo,* sino que recurre a fuentes (mitos, hechos diversos, acontecimientos históricos), toda composición dramática comporta una parte documental. Ya en el siglo XIX, ciertos dramas históricos utilizaban a veces *in extenso* sus fuentes (BUCHNER cita, en *La muerte de Dantón,* informes del proceso y obras históricas). Pero es sobre todo desde los años cincuenta cuando esta dramaturgia se transforma en una técnica experimentada: sin duda hay que ver allí una respuesta al gusto actual por el reportaje y el documento verdadero, a la influencia de los medios de comunicación que inundan a los auditores con informaciones contradictorias y manipuladas, y al deseo de responder según una técnica similar. El teatro documental es el heredero del drama *histórico** crítico y de la *parábola** brechtiana (la cual no vacilaba en presentar en la escena esquemas y cuadros explicativos para documentar el espectáculo).

II. MONTAJE COMBATIVO

En lugar de la fábula y de la ficción, encontramos la introducción de materiales ordenados según su valor contrastivo y explicativo. La utilización de fragmentos dispuestos según un esquema global y un *modelo** socioeconómico ilustra la tesis y desconstruye la visión habitual de la sociedad, impuesta por un grupo o una clase.

El montaje y la adaptación teatral de los hechos políticos mantienen al teatro en su papel de intervención estética y no directa en la realidad. La perspectiva resultante ilumina las causas profundas del acontecimiento descrito y sugiere modelos alternativos (WEISS, 1968).

Algunas obras documentales: *El vicario,* de R. HOCHHUTH (1962) *El caso Oppenheimer,* de R. KIPPHARDT - *La indagación* (1965) y el *Discurso sobre el Viet-Nam* (1968), de P. WEISS.

PISCATOR, 1962.

Teatro elemental

(Del inglés *Rough Theatre.)*

Término propuesto por P. BROOK (1968) para las formas populares no institucionalizadas del teatro, las cuales tienen por marco lugares "salvajes": galpones, calles, cuevas, etc, El espectador es entrenado para que participe activamente; la representación no busca la ilusión, sino que juega con algunos signos convencionales y teatralizados.

—> *Teatro espontáneo.*

Teatro épico

BRECHT, y antes que él PISCATOR, darán este nombre, en los años veinte, a una práctica y un estilo de representación que supera a la dramaturgia clásica, "aristotélica", fundada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular dé la acción.

Un teatro épico —o al menos un teatro que contenga momentos épicos— existe ya en la Edad Media (en los misterios y en las escenas simultáneas). El coro de la tragedia griega, que gradualmente desaparece, revela cómo en su origen el teatro recitaba y decía la acción en vez de encarnarla y representarla, desde el momento mismo en que aparecieron diálogos entre al menos dos protagonistas. Incluso los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero son otros de los tantos *remanentes* de lo épico en la forma dramática, *medios* que permiten adivinar quién habla y a quién se dirige.

Son numerosos los autores que, con anterioridad al teatro épico brechtiano, desarticulaban el móvil dramático en escenas-relatos, intervenciones del narrador, del mensajero, del "anunciador" (CLAUDEL) o del "director del teatro" (*Fausto* de GOETHE). BÜCHNER, en su *Woyzeck,* obra inconclusa, narra en varios breves cuadros la vida alienada de un hombre al que todo lo arrastrará al crimen. IBSEN, en *Peer Gynt,* describe el deambular poético del héroe a través de los espacios y tiempos. Th. WILDER evoca las cenas de Navidad que marcan la vida de generaciones sucesivas *(The Long Christmas Diner).*

Todos estos experimentos prefieren narrar el acontecimiento: la diégesis se sustituye a la mimesis, los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos (como lo hará BRECHT con el testigo del accidente de tráfico que reconstituye gestual y verbalmente lo que ha ocurrido). La problemática del drama se conoce de antemano, las frecuentes interrupciones *(songs*,* comentarios, coros) impedirán la tensión. La actuación de los actores aumentará aún más la sensación de distancia, de relato y de neutralidad narrativa.

El teatro épico surge como reacción contra la soltura de la obra "bien hecha" y dramática, contra la fascinación catártica del público. No obstante, no se ha establecido que la oposición platónica entre mimesis y diégesis corresponda absolutamente a una oposición teórica, pues la mimesis no es jamás una representación directa de las cosas: ella pone en funcionamiento numerosos indicios y signos cuya lectura lineal y temporal es indispensable para la constitución del sentido, de manera que la imitación directa y dramática no puede prescindir de una forma de narrar, y toda representación mimética dramática

presupone una puesta en relato de la escena.

El teatro épico se propone recuperar y enfatizar la intervención de un narrador, esto es, de un *punto de vista** acerca de la fábula puesta en escena. Para ello apela a la capacidad del escritor (el dramaturgo), del inventor de la fábula, del constructor de la ficción escénica (el director), de) actor que construye su rol, discurso tras discurso, gesto tras gesto.

Así pues, de la misma manera que no existe un teatro puramente dramático y "emocionar', tampoco existe un teatro épico puro, y BRECHT finalmente terminará por hablar de *dialéctica en el teatro* para exponer la contradicción entre representar (mostrar) y vivir (identificarse con). El teatro épico pierde así su posición decididamente antiteatral y revolucionaria, para ser considerado, en conformidad con la teoría de los géneros y de los modos de ficción, en un caso particular y sistemático de la representación teatral.

Teatro espontáneo

El teatro *espontáneo* (o *autónomo,* según N. EVREINOFF y más tarde T. KANTOR) intenta abolir la frontera entre vida y espectáculo, entre público y actor, entre re-presentación y creación. Por oposición al *teatro total*,* que recrea un conjunto multiforme de artes escénicas, esta actividad espontánea se realiza en cuanto existe un intercambio creador entre el espectador y el actor, y el espectáculo adquiere el aspecto de un *happening**. (Precursores de esta actitud: la *Commedia dell'Arte,* T. KANTOR, el teatro *Squat,* A. GATO.)

—> *Psicodrama, improvisación, happening.*
EVREINOFF, 1930 - PÓRTNER, 1972 - KANTOR, 1977.

Teatro experimental

Teatro que se consagra a la búsqueda de nuevas formas de expresión, a un trabajo sobre el actor, a un cuestionamiento de todos los componentes del acto teatral. Por ello, generalmente no se preocupa por la rentabilidad financiera y se distancia del teatro comercial. Pero todo teatro digno de este nombre debe someterse, al menos en parte, a la disciplina de una constante experimentación y no explotar jamás los procedimientos ya consagrados de antemano y destinados al éxito. El teatro experimental no debe limitarse a una vanguardia esotérica y replegada sobre sí misma (*teatro laboratorio**).

PRONKO, 1963 - VEINSTEIN, 1968 - ROOSE-EVANS, 1971 BARTOLUCCI, 1977.

Teatro de la fantasía

En psicoanálisis, la fantasía es una acción imaginada por el sujeto en un sueño despierto y en la que traduce sus deseos inconscientes. "Una fantasía fluctúa, por decirlo así, entre tres momentos temporales

de nuestra facultad representativa. El trabajo psíquico parte de una impresión actual, de una oportunidad ofrecida por el presente, capaz de despertar grandes deseos en el sujeto. De ahí que la fantasía se extienda al recuerdo de un acontecimiento de antaño, a menudo de la infancia, en la cual este deseo era realizado. Construye entonces una situación en relación con el futuro, la cual se presenta como realización de este deseo. Este es el sueño despierto o la fantasía que contiene un remanente de su origen: oportunidad presente y recuerdo. De este modo, pasado, presente y futuro se escalonan a lo largo de la hilación continua del deseo" (FREUD. 1969, vol. 10:174).

I. TEATRO Y FANTASÍA

La representación teatral comparte con la fantasía esta mezcla de temporalidades y esta confusión de la escena real y de la escena fantástica. El espectador, situado ante un acontecimiento presente debe, para asimilarlo, recurrir a su experiencia anterior, al mismo tiempo que se proyecta en un universo futuro. Lo mismo sucede con la actividad del director de teatro: desde el momento en que se libera de la compulsión imitativa e ilustrativa del texto, y modela el espacio *escénico** al amalgamar allí varias imágenes "en bruto", mezcla en su visión una parte de lo fantástico. Para el espectador, la escena teatral es una fantasía pues ésta siempre está *entre* la imagen (de la ficción representada) y la vivencia (de la representación en el presente). Con respecto a esto, la escena teatral siempre se deja analizar como *otra escena,* la de lo imaginario. Todo el trabajo dramatúrgico del *montaje*, collage*,* metaforización (condensación) y metonimización (desplazamiento), es una operación a partir de y acerca de fantasías colectivas (autor, escenógrafo, actor). Al prescindir del texto dramático —que estorba la formulación de imágenes debido a su fuerza magnética atrayendo el sentido escénico en función del logos— es posible esbozar una *retórica* *de las grandes *figuras** escénicas, rastrear su origen y su finalidad.

II. FANTASÍA EN LA REPRESENTACIÓN CLÁSICA

A menudo olvidamos que la fantasía está presente activamente en todo texto dramático, a partir del momento en que el actor se refiere a un lugar exterior a la escena en la que habla. Es el caso del relato clásico: el personaje reconstituye allí una escena pasada vivida y permeada por su visión actual y sumándole una dimensión extra-objetiva.

Particularmente en RACINE, los relatos de acciones trágicas tienen la claridad y la visión distanciadora del sueño (BARTHES, 1963).

III. TENTACIONES DE UN TEATRO FANTÁSTICO

Un teatro de la interioridad, como contrapartida a un teatro de la imitación —y por lo tanto de fantasía— intenta a veces establecerse (WEDEKIN. A. CUZZANI. STRINDBERG, PIRANDELLO, O'OCASEY, ADAMOV). Pero es sobre todo en la puesta en escena donde esta dramaturgia encuentra su expresión adecuada: ésta se encuentra "en busca de una super-realidad que denunciaría más efectivamente la realidad, teatro donde la representación, al llegar a ser transcripción directa de lo imaginario en el espacio, busca de este modo, sin malicia, negarse como representación" (BERNMUSSA, 1974:29). Este es, efecto, el carácter paradójico del teatro de fantasía: éste no debe imitar nada exterior, ni ser la imagen de una cosa o de un inconsciente, sino ser esta cosa y este

inconsciente mismo. Esta exigencia de sinceridad significa inevitablemente la imposibilidad de una puesta en escena directa de la fantasía. Quizás en vez de *teatro de fantasía* (con sus leyes, sus estilos, sus técnicas), sería preciso hablar de la fantasía del *teatro como lugar de fantasía*, de una especie de complejo hamletiano que quisiera ver objetivamente representado (por el teatro) lo que sucede confusamente en su propia escena interior.

Si existe un teatro de fantasías, sería preciso invertir la perspectiva y aceptar que las únicas fantasías de la representación son las de los espectadores que se proyectan en ella.

IV. TEATRO FANTÁSTICO Y TEATRO POLÍTICO

Por largo tiempo —y BRECHT rectificó esta práctica— hemos separado radicalmente un teatro de procesos históricos y una escritura en primera persona, una dramaturgia de la intimidad fantástica. Esto tiene causas objetivas: la dificultad de conciliar una visión externa "objetiva" y una sensibilidad lírica interna, la *competencia* ideológica y epistemológica del marxismo y del psicoanálisis, pero también causas inconfesadas y, ellas mismas, fantásticas: el rechazo de establecer el vínculo entre la neurosis individual y la opresión social, de admitir que la visión histórica sólo puede ser fantaseada y que la fantasía también es fabricada, en parte, por una forma específica de sociedad. A. ADAMOV fue uno de los primeros en aceptar (y fracasar) en esta reunión necesaria de lo político y lo fantástico. El *teatro de lo cotidiano** lo intentó también, pero éste se interesa más en el estereotipo ideológico y lingüístico que en el arquetipo de la fantasía. Incluso aquí podemos separar los resultados más convincentes en la realización escénica y en la práctica de la escritura teatral.

—> *Espacio interior, texto y escena.*

MAURON, 1964 - MANNONI, 1969 - VERNOIS, 1974 - UBERS-FELD, 1975 - MARRANCA, 1977 - PAVIS, 1977.

Teatro laboratorio

Teatro experimental donde los actores efectúan investigaciones sobre la actuación o la puesta en escena, sin preocuparse por la rentabilidad comercial e incluso sin considerar como indispensable la presentación del trabajo terminado a un gran público (ej.: el laboratorio *Arte y Acción,* de E. AUTANT y L. LARA, el teatro laboratorio de GROTOWSKI).

Teatro para leer

Texto dramático que no está destinado, al menos en su concepción original, a ser representado, sino a ser leído. La razón invocada más frecuentemente es la excesiva dificultad de llevar a la escena este tipo de obra (extensión del texto, multitud de personajes, frecuentes cambios de decorado, dificultad poética y filosófica de los monólogos, etc.). Las obras son únicamente leídas por un grupo o individualmente, lo cual debe permitir una atención más constante sobre las bellezas literarias de este "poema dramático".

El primer autor de este "teatro para leer" (ej.: *Lesedrama* o *dosel drama)* fue SENECA. Pero es sobre todo en el siglo XIX cuando florece este género: el *Espectáculo en un sillón,* de MUSSET (1832); las obras de SHELLEY: *Los Cenci* (1819). *Prometeo liberado* (1820); de BYRON: *Manfred.* Numerosos dramas románticos son demasiado imponentes para ser llevados a la escena (TIECK. HUGO. MUSSET). En la actualidad, a menudo se le denomina "poético", y es adaptado y puesto en escena (ej.: *El zapato de raso,* de CLAUDEL), tendiéndose a la teatralización de cualquier material textual y a la experimentación escénica. La noción de *teatro para leer* es por lo tanto completamente imprecisa y relativa, y no existe ningún criterio para decidir de una vez por todas acerca del carácter literario o *escénico** de una obra.

—> *Dramático y épico, lectura, texto y escena.*

Teatro de participación

La fórmula "teatro de participación'* parece redundante, pues es evidente que no existe teatro sin la participación emocional, intelectual y psíquica de un público. Sin embargo, a pesar de sus orígenes rituales o míticos, ha perdido su carácter de experiencia viva, de manera que un movimiento de regreso a la participación se hace sentir desde comienzos de siglo, debido a motivaciones sin duda muy diversas: actividad crítica en el caso de BRECHT, choque psíquico en ARTAUD y la corriente ritual y mística que ha provocado (BROOK, GROTOWSKI), pero también puesta en marcha de la emotividad colectiva en la ceremonia fascista o en la representación dramática ilusionista tal como la describió BRECHT, sin exagerar demasiado: "Si damos un vistazo (por entre los espectadores) veremos individuos como paralizados, sumidos en un curioso estado: parece como si con gran esfuerzo pusieran todos los músculos en tensión, menos aquellos que les quedaron dormidos de puro agotamiento. Apenas hay comunicación entre ellos; su forma de estar juntos es como una acumulación de durmientes, pero que sueñan intranquilos, porque, como dice la voz popular, están traspuestos. Aunque tienen los ojos abiertos, no ven: los tienen clavados. Tampoco oyen, aunque están muy atentos... Ver y oír son formas de actividad, placenteras por más señas, pero esa gente parece exenta de toda actividad, y como si se hiciera algo con ella." *(Pequeño Organon* § 26.) Esta intensa participación emocional es para BRECHT lo contrario de una participación intelectual y crítica. Ello nos muestra la ambigüedad de una noción que describe modos de acción muy diversos. A veces es social, cuando el espectador, en la fiesta o en la obra popular, se asocia a otros, participa del grupo con la risa y la emoción; otras veces es física, si el público es invitado a circular entre las escenas, a actuar con los actores o... a recibir descargas de corriente eléctrica: otras es lúdica, en el juego dramático o en el "teatro invisible" (BOAL.) donde los actores lo son sin saberlo. Por lo tanto, no hay *una* forma o *un* género de teatro de participación, sino un estilo de actuación y de puesta en escena que activa al espectador al invitarlo a una lectura dramatúrgica a un desciframiento de signos, a una reconstrucción de la fábula y a una comparación de su propio universo con la realidad representada.

BOAL, 1980.

Teatro pobre

Término forjado por GROTOWSKI (1971) para calificar su estilo de puesta en escena fundado en una extremada economía de medios escénicos (decorado, utilería, vestuario) y colmando este vacío con una gran intensidad de actuación y de profundización en la relación actor-espectador. "El espectáculo se construye sobre el principio de una estricta sobriedad. La norma general es la siguiente: no se puede introducir nada en la representación que no haya estado presente desde el comienzo. Cierto número de personas y de objetos se reúnen en el teatro. Estos deben ser suficientes para realizar cualquier situación de la representación. Crean la plástica, el sonido, el tiempo y el espacio." (266)

Esta tendencia hacia la pobreza es muy característico de la puesta en escena contemporánea (P. BROOK, el *Théâtre de l'Aquarium,* el *Living Theatre)* por razones más estéticas que económicas. El espectáculo se organiza en su totalidad en torno a algunos signos de base, gracias a la *gestualidad* que fija muy pronto, a través de algunas convenciones, el marco de la actuación y la caracterización del personaje. La representación tiende a eliminar todo lo que no es estrictamente necesario; sólo se basa en la fuerza del texto y la presencia del cuerpo.

BROOK, 1968.

Teatro en el teatro

Tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral. La obra externa produce la ilusión de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la de la obra interna.

I. ORIGEN DE ESTA FORMA

Esta estética surge a partir del siglo XVI. *Fulgencio y Lucrecia de Medwall,* aparecida en 1497, sería su primera manifestación). Se vincula a una visión barroca del mundo, según la cual "el mundo es una escena, y todos los hombres y mujeres no son más que actores" (SHAKESPEARE, CALDERON). Dios es el dramaturgo y el director del teatro. La vida es sólo un sueño y una ilusión, etc. De la metáfora teológica, el teatro en el teatro pasa a la forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta en su inclinación por la ironía o la búsqueda de una ilusión en aumento. Culmina en las formas teatrales de nuestra realidad cotidiana: de aquí en adelante será imposible separar la vida del arte; la actuación lúdica es el modelo general de nuestra conducta cotidiana y estética.

Entre los innumerables dramaturgos, habría que citar a SHAKESPEARE, CALDERON, T. KYD, ROTROU, CORNEILLE, MARIVAUX, PIRANDELLO, BRECHT, GENET, J. GOLDENBERG.

II. UN JUEGO DE SOBRE ILUSIÓN

El empleo de esta forma responde a las necesidades más diversas, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión* *. En efecto, paradójicamente, al mostrar en la escena actores empeñándose por representar la comedia, el dramaturgo implica al espectador "externo" en un rol de

espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. En contrapartida, la ilusión "externa" funciona plenamente y el público la acepta. Por lo tanto, al representar y burlarse de la ilusión alcanza el dramaturgo su verdad, como HAMLET al "absorber" la conciencia del rey en la obra-espejo realizada por él.

La fascinación ejercida por esta forma es en definitiva la de mirarse a sí mismo, la de invertir los signos de la relación teatral, la de ser a la vez actor y espectador. (Fascinación que volveremos a encontrar en las improvisaciones del teatro invisible y del *psicodrama*.)*

III. UN INSTRUMENTO EPISTEMOLÓGICO

Pero la universalidad del *teatro en el teatro,* a través de las épocas y de los estilos, se explica por la hipótesis de la propiedad epistemológica de esta técnica. Él teatro, en efecto, es una "metacomunicación", una comunicación a propósito de la comunicación entre los personajes (OSOLSOBE. 1981). De manera idéntica, el teatro en el teatro trata al teatro de una manera teatral, sirviéndose, en consecuencia, de los procedimientos artísticos de este género: se torna imposible disociar lo que dice el autor a propósito de la escena, de lo que *expresa* esta escena. *(¿Seis personajes en busca de un autor,* no es la puesta en escena de veinticinco siglos de poética teatral?). De este modo, el teatro en el teatro es sólo una manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro. A partir de esta hipótesis, se comenzará pues por examinar los elementos metateatrales en las obras, y se extenderá al *discurso** teatral esta propiedad de desdoblar espontáneamente la ficción y la reflexión acerca y a través de esta ficción (*metateatro**, *denegación *).*

NELSON, 1958 - REISS, 1971 - SWIONTEK, 1971 - Revue des sciences humaines, 1972 - KOWZAN, 1976.

Teatro de tesis

El teatro de tesis es una forma sistemática de *teatro didáctico**. Las obras desarrollan una tesis filosófica, política o moral, con el propósito de convencer al público de su legitimidad, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones. Toda obra obligatoriamente presenta una tesis, en un embalaje más o menos discreto: la libertad o servidumbre del hombre, los peligros de tal actitud, la fuerza del destino o de las pasiones. El teatro de tesis no vacila, sin embargo, en formular problemas con un comentario muy didáctico. Dramaturgos como IBSEN, SHAW, GORKI o SARTRE han escrito obras que deseaban hacer reflexionar al público, incluso obligarlo a cambiar la sociedad.

Este género no es bien recibido en la actualidad, pues se lo asimila (a menudo demasiado rápidamente) a una lección de catecismo o de marxismo y se estima que trata al público como a un niño, en vez de obligarlo a "buscar el problema" (BRECHT). Es verdad que bien a menudo la importancia de las tesis evocadas conduce fastidiosamente a descuidar la forma dramática y a utilizar una estructura dramática siempre "conveniente" y un discurso excesivamente directo, y que fácilmente se hace fastidioso.

—> *Obra de tesis.*

Teatro total

Estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones que subyugue al público. Todos los medios técnicos (de los géneros existentes y futuros), en particular los medios modernos mecánicos, de escenas movibles y de la tecnología audiovisual, están a disposición de este teatro. Los arquitectos del *Rauhaus* han realizado el esbozo más completo de dicha representación: "El teatro total debe ser una creación artística, un conjunto orgánico de redes de relaciones entre iluminación, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos diversos elementos" (SCHLEMMER, citado en: MOHOLY-NAGY, 1925).

I. REALIZACIONES Y PROYECTOS

El teatro total es más bien un ideal estético, un proyecto futurista, que una realización concreta de la historia teatral. Ciertas formas dramáticas presentan un esbozo: el teatro griego, los misterios medievales y las obras barrocas de gran espectáculo. Pero es sobre todo a partir de WAGNER y su *Gesamtkunstwerk** cuando esta estética adquiere su forma en la realidad y en la dimensión imaginaria del teatro. Manifiesta el deseo de tratar el teatro *en sí mismo* y no como un sub-texto literario. ARTAUD no hace sino sistematizar esta concepción semirrealista, semifantástica: "Lo que deseamos es romper con el teatro considerado como un género distinto, y actualizar la vieja idea, en el fondo nunca realizada, del *espectáculo integral*. Sin que, bien entendido, el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o el baile, y en particular con la literatura" (1964a).

II. PRINCIPIOS FUNDADORES

A. Escapar de la tiranía de la fábula:

La *dramaturgia aristotélica* * construye la puesta en escena de manera lineal para ilustrar los encadenamientos de la acción; somete la escena a esta progresión, no tolera ninguna disgresión escenográfica. En cambio, el teatro total construye la representación verticalmente, "en espesor". Acumula artes anexas, no teme entorpecer el flujo dramático con la riqueza de cuadros y la profusión de signos.

B. Construir "literalmente y en todos los sentidos'* (RIMBAUD):

El teatro total, abandonado a la compulsión lineal de la acción, explora todas las dimensiones de las artes escénicas, no limita el texto a un sentido explícitamente puesto en la escena, sino que multiplica las interpretaciones, permite que cada sistema tenga su propia iniciativa en la prolongación del sentido inmediato de la fábula.

C. Hablar icónica* y simbólicamente[4]:

El teatro total, en su deseo de eludir la tiranía del logos, es decir, de lo simbólico, lo arbitrario y lo codificado, intenta visualizar, hacer perceptibles los lenguajes convencionales: en particular la palabra —el texto dramático— es tratada como "material extensible" que vale más por su prosodia, su forma retórica y fónica que por su sentido. De la misma manera, el gesto reencuentra una autenticidad y una "originalidad" perdidas en el uso cotidiano. Esta *iconización* * del signo simbólico explica el frecuente empleo metafórico de este teatro como "expresión jeroglífica" (E. KIRBY. 1969:31). El jeroglífico corporal (GROTOWSKI, 1971) o textual (ARTAUD) es en efecto un *signo** mixto: analógico y arbitrario, concreto y abstracto, intelectual y sensual. Y es esta dualidad la buscada por el teatro total.

D. Inscribir el gesto original y definitivo:

Considerado el actor generalmente como material de base, el teatro total atribuye una gran importancia a la gestualidad. Además de su carácter jeroglífico, inscribe la relación del hombre con otros, con su compañero, con su medio *(gestus** brechtiano). Las *actitudes** que resultan de estos cambios gestuales dan la clave de todo el universo dramático: "las palabras no lo dicen todo. La verdadera relación entre las personas se determina por los gestos, las actitudes, el silencio...

Las palabras apelan al oído, al movimiento plástico, a la visión. La imaginación del espectador funciona bajo la doble impresión de lo que oye y ve. La diferencia entre teatro antiguo y moderno reside en que en este último, el movimiento y las palabras se someten a su propio ritmo y no hay una correspondencia entre ambos" (MEYERHOLD, citado en: KESTING, 1965:146).

E. Orquestar el espectáculo a través de la puesta en escena:

Todo teatro total implica una conciencia unificadora o al menos organizadora. De la puesta en escena depende la impresión de totalidad o de fragmentación (ej.: BRECHT). De este modo, cuando J.L. BARRAULT lleva a la escena el *Cristóbal Colón* de CLAUDEL (1953), "el punto más delicado en el montaje de una obra teatral consiste en encontrar la manera de elevar el nivel del espectáculo lo suficiente (decorado, utilería, iluminación, ruidos, música) para que éste no se conforme con su papel secundario de "marco" o mezcla de artes, sino que llegue a humanizarse hasta tal punto que también participe de la acción y haga su contribución al igual que la ha hecho el hombre; en suma, que llegue a servir al teatro en su totalidad, y en ese instante el teatro encontrará su unidad" *(World Theatre,* 1965:543).

F. Superar la separación escena/sala y participar ritualmente:

El objetivo último al cual apunta el teatro total es volver a encontrar cierta unidad que se considera perdida: la de la fiesta, el rito o el culto. La exigencia de totalidad abandona el plano estético, se aplica a la recepción y a la acción ejercida en el público. Este criterio es sin duda el más seguro para mostrar la diferencia entre dramaturgia de la separación y de la ruptura (BRECHT) y dramaturgias/filosofías de la participación de la individualidad total (WAGNER, ARTAUD).

G. Volver a encontrar una totalidad social:

Sin embargo, hay que señalar que incluso el teatro épico de PISCATOR y BRECHT reivindica una participación del público en el acontecimiento. PISCATOR fue incluso uno de los primeros en emplear, junto a W. GROPIUS, la expresión de *Totaltheater,* que tradujo como *teatro de la totalidad* (y no teatro

total, reservado a un "concepto dramático-estético, a una idea, bastante vaga, de liberación del conjunto de las artes figurativas") *(World Theatre,* 1965-5). Teatro de la totalidad, para él sinónimo de teatro épico, "es decir, un teatro de análisis casi científico, de objetividad crítica. Ya no se exponían en la escena conflictos personales, ya no se descortezaban los sentimientos, y se representaban crudamente y sin organización los procesos sociales. Le pedíamos al público que tomara una posición y no que solamente gozara del espectáculo. El teatro no se conformaba ya con captar fragmentos de realidad, sino que intentaba abarcar su totalidad" (...). El "teatro de la totalidad" es una construcción, "totalmente" concebida para la representación, en la cual el espectador, centro espacial, es rodeado por una escena total, es "totalmente" confrontado con ella. La simultaneidad de acontecimientos históricos, la sincronización de la "acción" y de la "reacción" sociales y políticas pueden, en esta escena, en este conjunto de escenas, ser representadas al mismo tiempo. En cambio, "teatro total" designa únicamente el paso constante de un tipo de representación, de una forma de expresión a otra, al postular que las facultades y la formación del intérprete permiten que este paso se efectúe con éxito. En esta acepción, el teatro total es, pues, la fusión perfectamente homogénea de todas las artes figurativas (lo que por fuerza recuerda la "obra de arte total" de Richard WAGNER: "el pretendido teatro total, como teatro ecléctico, apenas produce una totalidad de apariencias. Es llevado a la escena por sí mismo. Es un teatro formalista" (*World Theatre,* 1966:5-7).

Todo lo dicho anteriormente debe entenderse distinguiendo proyecto y realización. El tono, a menudo profético y dogmático, de las diversas definiciones, nos recuerda que hay muchas estéticas teatrales, y aún más concepciones de la totalidad de la realidad a representar. En el fondo, el *teatro total* no es otra cosa que el *teatro por excelencia.*

MOHOLY-NAGY, 1925 - BARRAULT, 1959 - KESTING, 1965 -World Theatre, 1965, 1966.

Teatrología

El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos. Este término reciente y limitado al empleo "erudito", si no científico, corresponde mejor al término alemán *Theaterwissenschaft.* Lo determinante en él, más que su exigencia científica, es la *totalidad* y *autonomía* de la disciplina crítica encargada de examinar las manifestaciones teatrales.

La aparición del término y la noción misma coinciden con dos fenómenos estrechamente vinculados:

1.- la emancipación del teatro del "reino" literario;

2.- el advenimiento de la *puesta en escena*.* La autonomía del teatro repercute en la práctica escénica (combinatoria de sistemas escénicos cuyo equilibrio e interacción constituyen la clave del sentido escénico) y en la visión crítica del teatro (combinatoria específica de las artes de la escena reestructuradas y fundidas en el acontecimiento teatral de la representación).

El reino del director teatral produce naturalmente la imagen de la orquestación del espectáculo bajo la dirección de una sola y misma perspectiva, de manera que esta ciencia de la coordinación crea su propio objeto: el teatro/la teatrología (de la misma forma que existe una psicología, una sociología o una estética).

Teatrología es la designación más amplia y también más vaga con respecto a su orientación

metodológica. Abarca todas las direcciones de análisis *(dramaturgia*),* escenografía, técnicas del actor, análisis de la escena y de la representación, orientaciones históricas y sociológicas, estudio de las relaciones del teatro con la vida cotidiana, etc. De este modo, *teatrología* y *semiología** se complementan mutuamente y de ningún modo entran en conflicto. Ambas metodologías (más que disciplinas de contornos precisos) convergen en su intento por abarcar todos los aspectos de la actividad teatral y fundar su sustrato epistemológico.

—> *Descripción.*
STEINBECK, 1970 - KIAJNDER, 1971 - KNUDSEN, 1971 - SLAWINSKA, 1979.

Técnica teatral

Conjunto de *procedimientos** de composición dramatúrgica, de utilización eficiente de la escena y de actuación escénica. La técnica del teatro reúne la *dramaturgia**, la *semiología** y el arte del actor.

El estudio de la *técnica teatral*, desdeñado a veces en nombre de una estética que no tolera el análisis y la reflexión crítica, no desarma ni destruye la representación. No excluye ninguna forma para la explicación de la estructura del texto y de la escena. Considera el producto finito de la puesta en escena como el resultado y la respuesta a los problemas *técnicos* que se le han planteado al equipo de realización: ¿cuáles son las fuentes literarias a emplear? ¿Cómo seleccionar los hechos presentados? ¿Cómo vehicular dramáticamente una filosofía o un punto de vista? ¿Cómo vestir al héroe? ¿Cómo situar el lugar escénico? ¿Cómo (hacer) pronunciar los versos? ¿Cómo resolver el conflicto? ¿Cómo establecer un silencio? Múltiples son las preguntas concretas y prácticas que toda *puesta en escena* * tendrá que resolver.

—> *Poética, estructura, dramática.*
D'AUBIGNAC, 1657 - FREYTAG, 1857 - MICHAUD, 1957.

Técnico

Persona que se ocupa, durante la representación, de los cambios de decorado, efectos especiales, de la utillería y de los objetos escénicos. Hasta comienzos de la representación épica (particularmente la brechtiana), el técnico actuaba forzosamente "entre bastidores", es decir, en la oscuridad u oculto tras el telón. El técnico no debía romper la *ilusión* * de un mundo escénico natural y autónomo. Sin embargo, es necesario señalar que aún antes de BRECHT y la cohorte de los "distanciadores", el técnico cumplía a veces una función "desilusionante": así, en la comedia clásica (ARISTOFANES), se apelaba al tramoyista y la tramoya, lo que rompía la ilusión. Hoy en día, en la práctica escénica de vanguardia, las intervenciones del técnico, incluso sus intrusiones en la representación, ya no se ocultan; por el contrario, se ha convertido en el garante y signo de la *práctica** teatral, hasta el punto de dar la impresión de que su empleo está en el seno mismo de la *ficción** narrada. Por otra parte, su tarea, cuando no pasa del manejo de los objetos ligeros, es asumida con frecuencia por los actores mismos: los cambios se hacen a la vista,

y no hay entonces una ruptura neta entre la acción escénica y las interrupciones de la representación. De este modo, los actores aparecen como lo que jamás han dejado de ser: trabajadores de la escena, mientras que los técnicos son "teatralizados" e integrados al espectáculo, intérpretes que median entre los actores y el público.

Teichoscopia

(Del griego *teichoskopia*, visión a través de la pared, procedente del término empleado para describir una escena de HOMERO —*Iliada*, 3, 121 a 244— donde Helena describe a Priamo los héroes griegos que sólo ella percibe.)

Medio dramatúrgico por el cual un personaje describe lo que sucede tras los bastidores en el instante mismo en que el observador lo relata (*extra-escena *)*. Esto evita representar acciones violentas o indeseables, al mismo tiempo que da al espectador la *ilusión** de que éstas realmente, están ocurriendo y que las ve a través de una persona intermediaria. La teichoscopia, similar al reportaje radiofónico (por ejemplo, de una competición deportiva), es una técnica épica: renuncia a los medios visuales, centrándose al mismo tiempo en el enunciador y logrando una tensión quizás aún más expresiva que si el acontecimiento fuera representado. Amplía el espacio escénico, pone en relación diversas escenas, lo cual refuerza la veracidad del espacio propiamente visible a partir del cual se efectúa el reportaje.

Algunos casos de teichoscopia: KLEIST (*Pentesilea*), GOETHE *(Gótz von Berlichingen*), BEAUMARCHAIS, BRECHT (*Galileo*) y particularmente GIRAUDOUX (*Electro, La guerra de Troya no tendrá lugar), Santa Juana de América,* de A. LIZARRAGA.

Tema

I. IDEA U ORGANIZACIÓN CENTRAL

El tema general es el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central o su principio organizador. Esta noción, muy empleada en el lenguaje crítico, no presenta suficiente rigor.

Los temas son los elementos del contenido (las ideas centrales, las imágenes, el *discurso** de la pieza y de la puesta en escena). *Tema* es, pues, sinónimo de *motivo** o *leitmotiv**. Esta noción, a pesar de su utilidad pedagógica evidente, es difícilmente manejable en el análisis dramático, pues presupone un acuerdo inicial, en relación con la naturaleza y el número de temas de una obra, lo cual rara vez ocurre; además, hablar de temas generales siempre es una actividad superficial y poco científica. Cada intérprete rastrea una infinidad de temas en el texto y en la escena; lo importante es organizados jerárquicamente y extraer la resultante o tema general.

II. DIMENSIONES DEL TEMA

Es casi imposible describir todas las formas bajo las cuales puede detectarse el tema, pues esta noción se disuelve en el conjunto del texto dramático (e incluso de la puesta en escena, que crea ciertas

imágenes o temas recurrentes). Aislar un tema, es decir, un contenido separado de su forma, es igualmente problemático. En efecto, no existe en el texto poético y dramático una disociación entre la forma y el *sentido*,* sino imbricación de ambos: es el carácter único y no fijo de la imbricación lo que manifiesta la poética del texto. Al extraer de la obra ciertos temas, nos entregamos más a una operación extraliteraria de comentario o de interpretación que a un análisis científico de la obra.

III. TEMA EN LA NUEVA CRÍTICA (TEMÁTICA)

El tema es un esquema más o menos consciente y obsesivo del texto. Es tarea del crítico *rastrear* estas estructuras temáticas, pero también *decidir* a través de qué temas la obra se explica mejor y es más productora de sentido (polisemia del texto y de la escena, *apertura** de significaciones posibles).

IV. TEMA DEL DIALOGO

Aquello de que hablan los personajes y sobre lo cual deben, en principio, ponerse de acuerdo para comunicarse realmente. El *tema* difiere del *contexto *,* el cual depende de la situación de enunciación y de la forma en que los locutores comprenden el tema común de su conversación.

—> *Tesis, realidad representada, realismo.*

FERGUSSON, 1949 - MAURON, 1963 - TOMACHEVSKI, 1965 -BRADBROOK, 1969 - MONOI), 1977a.

Tematización

Cuando un tema adquiere una importancia tal que se transforma en un *principio estructural* del universo dramático, podemos hablar de *tematización.* Por ejemplo, en *Juego de amor y azar,* el tema de la mirada no sólo tiene el valor de *leitmotiv*,* sino que llega a ser el principio en el cual descansa la acción de la obra: mirar al otro para conocerlo; no temer ser mirado; llegar a un punto en que la mirada es circular y donde el observador y el observado no están en conflicto.

SZONDI (1956:74-82) muestra cómo la forma épica se impone a partir del momento en que el análisis de las relaciones humanas revela una ausencia de intercambio y de diálogo. Este tema de la comunicación interrumpida entre los individuos se encuentra dramáticamente formalizado en el *teatro épico** (ausencia de *conflicto*,* aislamiento de personajes). Se trata aquí de un fenómeno de *tematización* gracias a una nueva forma (e, inversamente, de *formalización* de un nuevo tema ideológico).

Tempo

(Del italiano *tempo,* tiempo.)

Término musical (a veces utilizado en el vocabulario teatral), indicación de un movimiento que no es marcado por el compás del metrónomo. Sinónimo de *ritmo*,* rapidez y densidad de la ejecución. En

música, como en la puesta en escena, la interpretación del tempo se deja, en gran medida, a discreción del director, incluso del actor. Las acotaciones sobre la calidad del flujo verbal y de la actuación sólo abundan en el texto naturalista y en la obra psicológica o de conversación.

Tensión

I. ACTITUD PSICOLÓGICA

La tensión es la reacción del espectador ante un acontecimiento inminente de la obra (sinónimo: *suspense*).*

II. TENSIÓN DRAMÁTICA COMO MECANISMO ESTRUCTURAL

Todo segmento del texto o de la escena no tiene en sí mismo ningún valor; se proyecta en el siguiente hasta la catástrofe o hasta el final de la obra. Esta propiedad del *teatro dramático* ha conducido a algunos a erigirlo en principio de la estructura teatral (STAIGER, 1946). La estructura dramática aparece, pues, como un arco donde cada acción extiende un poco más la cuerda hasta lanzar la flecha mortal. El principio de tensión vale para la acción, la fábula y el discurso: cada elemento del conjunto recibe y prolonga el impulso recibido. Otras dramaturgias, particularmente las formas épicas, descansan en principios muy diferentes (discontinuidad, fragmentación, aislamiento de secuencias).

III. TENSIÓN EN LA TEORÍA DEL RELATO

La tensión es la relación entre la historia narrada y el relato narrante: el dinamismo de las combinaciones, la forma en que el relato concentra los materiales de la historia.

IV. TENSIÓN EN LA REPRESENTACIÓN

En un sentido bastante "vago", se habla de tensión como principio contrastivo entre elementos dialécticos: lo dicho y lo mostrado, lo dicho y el decir (*distanciación**), lo general y lo particular *(historia*),* lo concreto y lo abstracto *(realismo*),* la forma y el contenido *(epización* *).

V. FORMAS DE LA TENSIÓN

En un sentido estrictamente dramático, existe sólo un tipo de tensión: aquella que se centra en la sucesión, en el "suceso" y que concentra todo (incluso al espectador) en el epílogo. BRECHT opone la tensión al desarrollo y al *cómo* de la acción. Cuando el resultado del conflicto se conoce de antemano *(drama analítico*),* la tensión está totalmente disipada y el desarrollo épico deja una absoluta libertad de intervención.

—> *Dramático y épico, lectura, estructuras dramáticas, suspense.* FREYTAG, 1857 - GENETTE, 1972.

Teoría del teatro

Disciplina en elaboración que se interesa por los fenómenos teatrales (texto y escena) para explicarlos integrándolos en un conjunto más amplio constituido por un sistema de leyes que rigen la representación.

I. TEATRALIDAD Y LITERARIDAD

Siguiendo el ejemplo de la teoría literaria, cuyo objeto es la literaridad, la teoría teatral Se da como objeto de estudio la *teatralidad**, es decir, las propiedades específicas de la escena y de las formas teatrales históricamente manifestadas. El sistema general que intenta construir debe considerar tanto ejemplos históricos como formas teóricamente posibles: la teoría es una hipótesis acerca del funcionamiento de la representación particular estudiada. Provisto de esta hipótesis, el investigador se concentrará luego en precisar el modelo y en restringir o ampliar la teoría.

II. TEORÍA Y CIENCIAS DEL ESPECTÁCULO

Nos encontramos aún muy lejos de una teoría teatral unificada debido a la amplitud y a la diversidad de aspectos que deben ser teorizados: *recepción* * del espectáculo, análisis del discurso, *descripción** de la escena, etc. Esta diversidad de perspectivas hace muy difícil la elección de un punto de vista unificador y de una teoría científica capaz de abarcar la dramaturgia, la estética, la semiología. Hasta ahora, en efecto, antes de la investigación estructuralista de un sistema lo suficientemente vasto para dar cuenta de las manifestaciones teatrales, la teorización era labor de diversas disciplinas: la *dramaturgia** (para la composición de la obra, las relaciones de espacio y tiempo de la ficción y de la puesta en escena); la *estética** (para la producción de lo bello y de las arles escénicas); la *semiología** (para la descripción de sistemas escénicos y la construcción del sentido).

Estas tres disciplinas, cuyo enfoque se pretende lo más "científico" posible, son instrumentos para la teoría teatral; por lo tanto, no deberían competir entre sí, sino permitir una reciprocidad metodológica entre la obra particular y el modelo teórico del cual constituyen una variante posible. En este sentido, es inútil preguntarse qué disciplina abarca todas las otras: a veces es la estética como teoría de la producción/recepción de la obra de arte; otras la dramaturgia, como esquema de todas las interacciones posibles entre tiempo/espacio de la ficción y de la representación; finalmente, la semiología aporta un análisis de todos los sistemas significantes y de su organización en el acontecimiento teatral.

III. TEORÍA Y PRÁCTICA

Jamás hay que separar la construcción teórica de los ejemplos concretos. El trabajo escénico y la investigación formal e ideológica modifican constantemente la hipótesis teórica. Esta tiene como único criterio válido su fecundidad con respecto a la descripción de obras y para la invención de nuevas formas. La *práctica* implica, pues, tanto los análisis concretos del crítico como la experimentación escénica del equipo de realización.

BENTLEY, 1957 - NICOLL, 1962 - CLARK, 1965 - STEINBECK, 1970 - KLÜNDER, 1971 - ARTIOLI, 1972 - DUKORE, 1974 -KESTERN y SCHMID, 1975 - SLAWINSKA, 1979, Tesis.

Terror y piedad

Para ARISTOTELES, la tragedia consuma la purgación *(catarsis*)* de las pasiones provocando la piedad y el terror en el espectador. Hay compasión y por lo tanto identificación, "cuando presumimos que nosotros (o alguno de los nuestros) también podríamos ser víctimas, y que el peligro parece próximo" (ARISTOTELES, *Retórica,* 11:3). En este caso, los personajes, según el dogma clásico, no deberán ser ni "absolutamente buenos" ni "absolutamente malos"; es necesario que "caigan en desgracia por alguna falta que les mueva a lamentarse sin llevarlos al odio" (RACINE. Prefacio a *Andrómaca).*

Tesis

Véase *obra de tesis*

Texto dramático

I. DIFICULTADES DE UNA DEFINICIÓN RESTRICTIVA

Es cada vez más problemático proponer una definición del texto dramático, pues la tendencia actual de la escritura dramática es la de reivindicar cualquier texto para una puesta en escena eventual; la "última" etapa —la puesta en escena de la guía telefónica— ya casi no parece una humorada y una empresa irrealizable. Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba, como la característica de lo dramático —los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico— ya no parece la condición *sine quan non* del texto teatral. A lo más habrá que limitarse a señalar algunas características del texto en la dramaturgia occidental.

II. POSIBLES CRITERIOS PARA EL TEXTO DRAMÁTICO

A. Texto principal *, texto secundario:

El texto a expresar (el de los actores) suele ser introducido por las *acotaciones** (o *didascalias*),* texto compuesto por el dramaturgo e incluso por el director. Aun cuando el texto secundario parezca ausente, encontramos a veces un vestigio en el *decorado verbal** o en el *gestas** del personaje.

B. Texto repartido y "objetivo":

Excepto en el caso límite del monólogo, el texto está repartido entre los protagonistas; el diálogo ofrece a cada uno la "misma" oportunidad de expresarse; los diferentes discursos son distribuidos casi "espacialmente" en el mismo plano, y a pesar del aspecto lineal de la acción y del texto pronunciado, el discurso teatral visualiza las diferentes procedencias de la palabra sin reducirlas a un centro jerárquico

superior. El origen de la palabra no se precisa claramente: los parlamentos o las réplicas se presentan como independientes de un narrador o de una voz organizadora y centralizadora.

C. Puesta en relación de contextos:

Para que los personajes evolucionen en el mismo universo dramático, al menos deben poseer en común una porción del universo del discurso. Sin esto, entablan un *diálogo* de sordos o no tendrían ninguna información que intercambiar, y sus monólogos no se enlazarían jamás para producir una dialéctica de contextos e ideas.

D. Simultaneidad de la representación y de la realidad representada:

En la forma *dramática* (es decir, *no épica**) la *convención** exige que asistamos a la escena en el momento en que se desarrolla: ésta no reconstruye un acontecimiento pasado, sino un lugar ante nosotros en un presente perpetuo.

III. ESTATUTO DEL TEXTO EN UNA ESTÉTICA* TEATRAL

La concepción del texto y la evaluación de su rol en la representación varían de una sobrestimación a una subestimación.

A. Durante largo tiempo se ha concebido el teatro como parte integrante de la literatura, siendo el discurso teatral únicamente un caso particular del discurso literario. Esto condujo a descuidar el aspecto escénico de la representación o a considerar la estructura superficial como variable y, en última instancia, redundante.

B. Por reacción, en particular con el enfoque dramático y semiológico, el teatro ha vuelto a encontrar su lugar específico entre los otros sistemas artísticos (y no ya como una sucursal de la cosa literaria). Se le considera como sistema significante multicodificado que se vale, entre otros, del lenguaje articulado. La representación pone en escena (en enunciación) enunciados *icónicos**, gestuales y verbales. Ya no es el texto el que produce el conjunto de personajes/actores, sino que el conjunto enunciante modula y *modaliza** el texto dramático.

—> Extra-escena y extra texto, descripción, discurso.

Texto escénico

Al texto *principal** (de los actores) y *secundario** (el de las *acotaciones**), se añade el texto ("invisible e ilegible") de la *puesta en escena* *, es decir, el de la descripción del desarrollo del espectáculo. Este texto escénico que a veces se materializa en el *libro de dirección** o en un esquema ilustrado, como el *Modellbuch* brechtiano, es un metalenguaje encargado de describir y reconstruir el espectáculo, un instrumento casi mnemotécnico para fijar la puesta en escena. Su importancia es capital, no solamente para conservar por escrito la puesta en escena, sino especialmente para poner en claro la *lectura* * del texto puesto en escena y comprender las opciones estéticas e ideológicas del espectáculo. A

veces encontramos la expresión equivalente de *texto espectacular*.

Texto principal-texto secundario

Distinción introducida por R. INGARDEN (1971) según la cual el drama "escrito" contiene paralelamente *acotaciones** escénicas —o *texto -secundario*— y el texto expresado por los personajes —o *texto principal*.

1.- Ambos textos mantienen una relación dialéctica: el texto de los actores permite entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y complementa las indicaciones escénicas. Inversamente, el texto secundario explica la acción de los personajes y, por lo tanto, el sentido de sus discursos.

INGARDEN (1971:221) considera que ambos textos se superponen necesariamente por la mediación de *objetos* mostrados en la escena, de los que el texto principal se hace igualmente eco. De hecho, esta confluencia de ambos textos sólo se realiza en una puesta en escena realista donde el escenógrafo se preocupa por escoger una realidad escénica que deriva de las indicaciones del texto secundario. Esta concepción estética parte del principio de que el autor tenía, al escribir, cierta visión/visualización de la escena que la puesta en escena debe restituir necesariamente.

2.- Hoy en día, muchas puestas en escena se contraponen a las informaciones dadas por el dramaturgo en el texto secundario y ponen en claro el texto principal a través de una ilustración crítica (sociológica, psicoanalítica). Este tipo de interpretación transforma evidentemente el texto a representar, o al menos lo fija en una de sus potencialidades.

Así, pues, la práctica actual muestra que las acotaciones no son una "muletilla" del sentido, que no se sitúan en un nivel exterior, metalingüístico y superior al texto y que, por lo tanto, están sometidas al verdadero y único comentario metalingüístico de la obra, el del director.

—> *Didascalias, puesta en escena, realidad representada.*

Texto y escena

La reflexión sobre las relaciones del texto y la escena implica un debate de fondo sobre la *puesta en escena**, sobre el estatuto de la palabra en el teatro y sobre la *interpretación** del texto dramático.

I. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

A. La posición logocéntrica:

Por largo tiempo —desde ARISTOTELES hasta el comienzo de la puesta en escena como práctica sistemática, a fines del siglo pasado— el teatro fue encasillado en una concepción logocéntrica. Aunque esta actitud sea característica de la dramaturgia clásica, de la dramaturgia aristotélica o de la tradición occidental, de todas formas hace del texto el elemento primero, la estructura profunda y el contenido esencial del arte dramático. La escena (el "espectáculo" como dice ARISTOTELES), es algo que se suma posteriormente como ex-presión superficial y superflua que sólo apela al sentido y a la imaginación y que

desvía al público de las bellezas literarias de la fábula y de la reflexión sobre el conflicto trágico. Una asimilación teológica se produce entre el *texto,* refugio del sentido, de la interpretación y del espíritu de la obra, y la *escena,* lugar periférico de lo llamativo, de la sensualidad y del cuerpo imperfecto.

B. La inversión copernicana de la escena:

Con la decadencia del historicismo y del deseo de tratar sincrónicamente el fenómeno teatral, se prepara un cambio a fines del siglo XIX. Las sospechas suscitadas por la palabra como depositaría de la verdad y de la liberación de las fuerzas inconscientes de la imagen y el sueño provocan una exclusión del arte teatral del campo del verbo: la escena y todo lo que en ella se puede realizar es promovido al rango de organizador supremo del sentido de la *representación**. A. ARTAUD marca la cumbre de esta evolución hacia la pureza estética y el vigor de la formulación: "Un teatro que somete al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que tiene de específicamente teatral, es un teatro idiota, de locos, invertidos, gramáticos, tenderos, anti-poetas y positivistas, es decir, de occidentales" (1964a. IV:49-50).

II. DIALÉCTICA DEL TEXTO Y LA ESCENA

La evolución histórica de la relación textual-escénico ilustra la dialéctica de estos dos componentes incompatibles de la representación:

— o bien la escena intenta presentar y re-expresar el texto:

— o bien se aleja de él, lo critica o relativiza con una visualización inesperada.

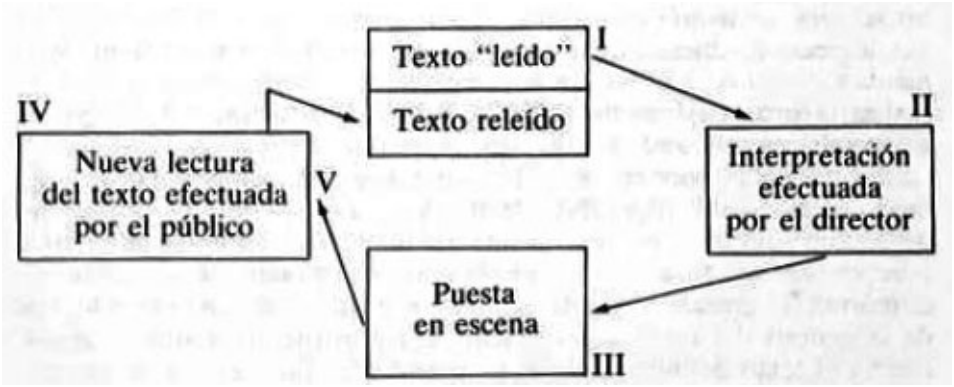
A. La potencialidad escénica del texto:

En el primer caso, el de la redundancia escénica, la puesta en escena se limita a buscar signos escénicos que ilustren o den al espectador la ilusión de ilustrar el referente del texto. Es turbador constatar que para el público —e incluso para muchos directores "realistas" y críticos "filólogos", pero también para gente del escenario— esta solución se presenta como ejemplar, como el objetivo a cumplir: "Una buena puesta en escena es una transformación íntima, punto por punto, que sólo evoluciona en su totalidad. El texto *deviene* representación al perseguir una dirección potencial que no estaba implícita de antemano, y por lo tanto oculta, pero que ahora se actualiza de manera que parece inevitable" (HORNBY, 1977:109). Esta teoría del texto como potencialidad oculta (HORNBY. 1977) o "virtualidad escénica" (SERPIERI. 1978) considera en definitiva que el texto contiene una buena puesta en escena que sólo basta encontrar, y que la representación y el trabajo escénico no están en conflicto con el sentido textual, sino a su servicio. Aquí reside la concepción extrema de una actitud *filológica* hacia el teatro (sin que este término tenga nada de ofensivo). Tiene el mérito de no volcar al niño (textual) junto con el agua de la tina (escénica), lo que sin duda es hoy día saludable, ante los experimentos no siempre controlados de nuestros manipuladores y de los que sufren una obsesión por el texto. Pero corre el peligro, a su ve/., de entorpecer la investigación teatral, al perpetuar cierto logocentrismo (PAVIS, 1980c).

B. La distancia hermenéutica * irreductible:

Cuando la puesta en escena se libera de su papel servil respecto del texto, se crea una distancia de significación entre los dos componentes y un desequilibrio entre lo visual y el significado textual. Este desequilibrio genera a la vez una nueva visión del texto y una nueva manera de mostrar la realidad

sugerida por éste. Tal fenómeno divisorio se asemeja mucho a la *distanciación** brechtiana, pero ésta es sólo un caso particular de aquél, especialmente sistemático. De hecho, este modelo de circuito texto/representación vale para cualquier tipo de enfoque sin prejuicios del texto a representar. Constituye una especie de círculo hermenéutico de la práctica de la puesta en escena, círculo que se articula como sigue:



En este circuito interpretativo, ciertos elementos parecen fijos: el texto (I) y su interpretación (II); otros parecen destinados a cambiar: las innumerables puestas en escena de una misma obra. Pero, como ahora vemos, es la nueva interpretación del director lo que pone en movimiento las otras modificaciones. Este cambio interpretativo se explica por la evolución de puntos de vista acerca de los textos, eventualmente por la renovación de redes de desciframiento y sin duda, por la evolución del público que fuerza a la puesta en escena a adaptarse a sus códigos y gustos. Mientras se creyó que la interpretación era un acto definitivo, fue lógico proponer una misma lectura del texto y cambiar en las puestas en escena algunos detalles exteriores. Inversamente, podríamos sostener que cuando no hay una nueva interpretación fundamental de la obra, las puestas en escena no *cambian:* a pesar de la apariencia de gran variedad en las puestas en escena, éstas continúan vinculadas a los mismos presupuestos; esté Hamlet en traje de baño (según BESSON en la *Volksbiine* de Berlín) o juegue con un yoyó (¿en una próxima figuración?).

—> *Guión, visual y textual*, *puesta en escena, pre-puesta en escena.*

Textualización

1.- Término de la gramática generativa y de la teoría del texto: forma en que se pasa (en una serie de operaciones de transformación) de las estructuras profundas que dan cuenta del paso de los mecanismos sintáctico-semánticos a la estructura superficial (o de superficie) del texto. Según una teoría sintáctica, el texto dramático es un producto acabado y los conflictos y las *relaciones actanciales** son las estructuras fundamentales del relato que preexísten lógicamente al texto final.

2.- ¿Significa esto, en términos de "artesanado literario", que escribir la obra consistiría en mostrar el paso de cierto número de oposiciones lógicas (conflictos, relaciones interpersonales) al texto final de la *fábula** y a los detalles de las *acciones** e *intrigas**, paso que se realizaría progresivamente especificando las oposiciones del esquema actancial y enumerando las diversas etapas de la progresión?

Es del todo evidente que el dramaturgo rara vez procede de este modo (aun cuando RACINE declare que una vez terminado el plan de la obra sólo tiene que escribirla). La textualización no es un método

concreto de escritura; es sólo una hipótesis abstracta reconstituida por el teórico (el gramático del texto) para dar cuenta de las etapas lógicas de la génesis del texto y del vinculo entre estructura profunda *actancial** y el texto definitivo. No es sorprendente entonces que los pormenores de las diferentes fases de la textualización sean mal conocidos, puesto que una distancia considerable separa un modelo actancial abstracto del texto concluido. Además, los mecanismos de *escritura*,* sobre todo en los textos modernos, no están necesariamente sometidos a un tipo preciso de textualización. Tampoco es obligatorio que el autor parta de un esquema actancial definido, y la textualización puede abarcar toda una serie de conflictos y peripecias en cinco versos o en cuatro actos. La textualización es, pues, *todavía* un instrumento —y quizás lo será por mucho tiempo— rudimentario, particularmente útil para el teórico del relato. Por el momento, el único nivel acerca del cual tenemos informaciones sólidas, es el nivel profundo del código actancial y de las reglas de transformación de la sintaxis del relato.

3.- Luego sería preciso examinar la hipótesis de una textualización específicamente teatral. El hecho que el texto dramático sea siempre una especie de *"script**"en espera de una realización escénica, y por lo tanto incompleto, debe necesariamente tener repercusiones sobre su constitución. De este modo podemos suponer que las indicaciones espacio-temporales serán abundantes y explícitas únicamente en la novela y en la poesía: en efecto, desde el momento en que el texto dramático es puesto en situación, "expresa" (es decir, *muestra)* inmediatamente su lugar y tiempo de enunciación. Su ritmo, su calidad retórica son siempre perceptibles en la escena. Por ello, no es dudoso que haya una *escritura** o un *lenguaje** dramático, pero la formalizaron de este tipo de textos tropieza con el problema de las diferencias de estilo teatral en la historia y en la casi imposibilidad de establecer una norma lingüística para definir el lenguaje dramático.

BELLERT, 1970 - SCHMIDT, 1973 - PAVEL, 1976.

Theatron

Palabra griega que designaba el lugar desde donde se miraba, y luego el espacio donde se situaba el público (en las gradas o hemiciclo); más tarde, la masa de espectadores y, posteriormente, el edificio en su totalidad donde tenían lugar las representaciones. Hoy en día. *teatro* es el término más general para el edificio, la escena, el arte como género literario, el conjunto de la obra de un escritor o de una época ("teatro de CALDERON", "teatro alemán"), lugar donde ocurre algo ("teatro de los hechos"..., "teatro del mundo").

Numerosas lenguas conservan de la etimología de *theatron* la representación de un acontecimiento visible (*teatro, Shauspiel, Divadlo,* etc.).

Tiempo

El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la constitución del texto dramático y de su presentación ("presentificación") escénica.

Está tan amalgamado con éstos que es difícil desmontar su mecanismo y analizar sus engranajes.

Parece indispensable considerar al menos su doble naturaleza.

I. DOBLE NATURALEZA DEL TIEMPO TEATRAL

Dos temporalidades de naturaleza completamente diferente intervienen en el género teatral:
A. el *tiempo dramático* vivido y acontecido: el del espectáculo al cual asiste el espectador;
B. el *tiempo de la ficción* descrita por el texto: el del universo representado (tiempo épico).

A. El tiempo dramático:

1.- Es el *tiempo específico de la (re)presentación teatral.* Sólo existe como vivido por la conciencia del espectador, como *vivencia*,* es decir, vinculado a su desarrollo escénico desde el comienzo hasta el final de la manifestación del espectáculo. Este tiempo es el de un presente continuo; se escurre constantemente para dejar lugar a otro presente siempre renovado *(presencia*).* Es materialmente perceptible en sus encarnaciones escénicas. Es un tiempo *icónico* "percibido" directamente por el público y que constituye una experiencia que ningún discurso podrá reemplazar.

2.- Todos *sus medios de expresión escénica* buscan encarnar el tiempo dramático en los objetos (es decir, en un espacio) que se transforman (es únicamente en la transformación de la *praxis** donde podemos percibir el paso del tiempo). Sus técnicas más frecuentes son: la modificación del decorado (ritmo de las estaciones, deterioro, *cambios de cuadros*),* los juegos de luces, el *ritmo** de presentación de las fases de la acción, la progresión dialéctica de la acción: acción/reacción/resultado, el ritmo de las entradas y salidas de las personas, la retórica de los parlamentos y de los intercambios verbales, y cualquier otro procedimiento que dé la idea de modificación o progresión. A todas estas técnicas de visualización de la acción escénica, sería preciso añadirles otra acción, rara vez mencionada, pero que también participa en la producción de sentido: la acción verbal o *acto de lenguaje* de los personajes.

B. El tiempo de la ficción:

1.- No es exclusivo del teatro, sino propio de lodo discurso narrativo que anuncie la temporalidad y fije el marco temporal de la ficción por todo tipo de indicaciones. Es un tiempo *descrito* por la palabra que no podemos percibir directamente como tiempo dramático, y que necesita la mediación del discurso. Remite a una extra-escena y apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sistema de referencia. Este tiempo, al ser descrito por el discurso del personaje, está sujeto a todo tipo de manipulaciones: el error (sin embargo, necesario para la ficción) es creer que realmente existe en la realidad y que se estructura lógica e históricamente como el tiempo del calendario *(ilusión referencia!*),* La naturaleza de estas manipulaciones sin duda está en función del tipo de dramaturgia. Sin embargo, en la dramaturgia clásica observamos una tendencia a la concreción y sobre todo a la desmaterialización de este tiempo ficticio: se filtra a través de la palabra (a menudo el *relato*)* del personaje y se reduce a un empleo simbólico y controlado por el locutor. Este utiliza todos los datos temporales en función de su situación presente y, en el caso del héroe clásico, en función de su conciencia psíquica y moral dentro del universo dramático. De modo que al término de la '‘filtración", este tiempo ficticio es evaluado y escenificado, y por lo tanto confrontado al tiempo dramático. En otras palabras, el proceso de desmaterialización del tiempo desemboca en la pura presencia del personaje en situación y en conflicto, tal como lo percibimos ante nosotros. Y este personaje, o más bien esta conciencia, constituye a la vez el

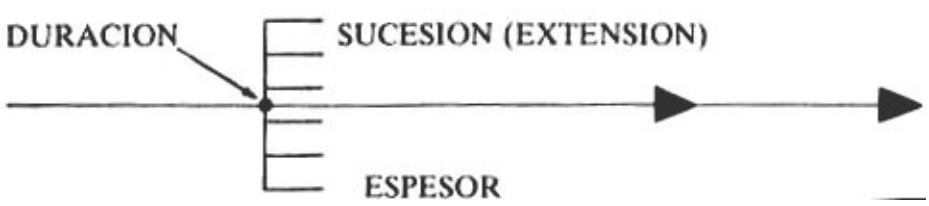
conflicto, lo trágico y lo ideológico de la obra, imagen encarnada del hombre accionando y agitado desde siempre por una temporalidad mítica: la de la ficción de la fábula representada. De hecho, el tiempo *épico* (no en el sentido brechtiano, evidentemente, sino en el sentido de *tiempo narrado)* busca autoanularse, existir únicamente bajo la forma de una palabra y en un universo ficticio no visible directamente, pero simbolizado por la imaginación combinada del poeta y del auditor que escucha el relato exterior a la escena narrada por los personajes. Comprendemos entonces la necesidad y la lógica —en este marco ideológico— de la unidad de tiempo: es normal que la realidad temporal se reduzca al máximo (doce o veinticuatro horas) puesto que debe, para lograr su realización escénica, pasar por la conciencia filtrante del héroe visible sobre la escena, el cual sólo dispone de dos o tres horas para reproducir esta estampa del mundo y de la temporalidad exterior. El drama clásico desmaterializa y reduce el tiempo exterior para dar la ilusión de una palabra pura, de un discurso donde coinciden el mundo y el personaje simbolizado, el conflicto dramático y, en suma, la ideología de la obra. En cambio, la estética realista o naturalista exhibirá el tiempo de la historia, lo presentará directamente en la escena sin la mediación de la conciencia y del discurso del personaje. No se intentará narrar el tiempo, sino hacerlo presente, convertirlo en personaje histórico que gobierna todo los procesos sociales y que impregna a los personajes que los viven. La misma actitud, simplemente señalada con un signo •‘menos", caracterizará el teatro del absurdo: allí también el tiempo dramático se presenta y concreta, pero es vacío y circular, no desemboca en nada, mantiene a los hombres en una misma "situación sin futuro" (BECKETT, IONESCO, J. DIAZ y anteriormente JARRY).

2.- Este tiempo (épico) de la ficción se expresa con los medios utilizados por el discurso verbal para situar en el tiempo el tema del universo simbolizado: esencialmente los adverbios, los complementos de lugar, el sistema temporal de los verbos. Este último sistema tiene la particularidad de fijar el discurso en el *hic et nunc* del locutor (por lo tanto, también aquí, de llevar lo dicho al acto de decir, el tiempo épico al tiempo dramático).

La cuestión de la inscripción del tiempo en el texto plantea el problema de la *pre-puesta en escena *:* ¿existe, fuera de las indicaciones explícitas de tiempo y lugar, la indicación de una manera de representar el texto: según qué ritmo, con qué pausas? El texto dramático, ¿es comparable a una *partitura** musical donde la estructura temporal de la futura interpretación está necesariamente indicada? Un estudio sobre la *retórica** del texto, sobre la producción de sentido, pero también de los *silencios** sería aquí necesaria. Por el momento constatamos que esta lectura del tiempo textual la realizan intuitivamente el *dramaturgista** y el director, y que éstos probablemente no pueden distanciarse del modo de lectura hasta el punto de reinventar un esquema rítmico que no proceda de aquél.

II. TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN EL TEATRO

A. Dimensiones del tiempo:



1.- El tiempo se *extiende* en cierta longitud, la cual puede ser medida objetivamente (horas, años,

etc.).

2.- El tiempo posee cierto "espesor" cuando varios sistemas escénicos se asocian para concretar su presencia y su transcurrir.

3.- El tiempo es también *duración* —noción bergsoniana de difícil manejo por su subjetividad ("duración pura, duración concreta, duración realmente vivida"— BF.ROSON, *Los datos inmediatos de la conciencia.* pág. 74). De una forma muy esquemática, podemos hacerla figurar en la intersección de cierta extensión, objetivamente medible, y de una insistencia en un momento privilegiado donde la atención del espectador es absorbida por la puesta en juego de los medios escénicos o por su identificación hipnótica con un personaje.

Todo espectáculo se somete a estos tres elementos, y su tipología, entre otras cosas, depende de su importancia relativa:

— el espectáculo puede dilatarse sobre un momento extenso (tiempo de la representación y tiempo representado) y dar la *impresión de durar* muy poco; puede dar la impresión de *durar* largo tiempo, cuando de hecho no pasa más allá de dos horas; en cambio, durará poco tiempo cuando la *tensión* * dramática sea constante: un mismo segmento temporal varía en duración según la obra, su lugar en la curva dramática y la recepción del espectador.

Este fenómeno obliga a distinguir dos modos temporales dentro de lo que hemos denominado tiempo dramático:

1.- el tiempo objetivo y mcdible del espectáculo, el del reloj situado en la sala;

2.- el tiempo-duración de la representación, tiempo ficticio. Este tiempo, difícilmente mediblc, es un sistema semiológico: se articula en *significante* —los medios de expresión escénicos que figuran el desarrollo temporal , y en *significados* —la significación que atribuimos a los significantes . Es evidente que sólo traducimos en significados una parte de los significados escénicos del tiempo, aunque sólo sea porque nuestra atención no puede fijarse sobre "todo lo que se mueve" y porque ciertos significantes no quieren decir nada para nosotros. Por io tanto, existen zonas no-descifrables en la representación: los momentos que no consideramos, los "tiempos-muertos" que no nos atañen. De manera que el tiempo de la ficción, tal como la recibimos, está como fragmentado y es inferior en extensión al tiempo real del espectáculo. Fenómeno, por lo demás, bien conocido por cada espectador: periódicamente nos distraemos y construimos el universo dramático a partir de trozos de espectáculo y de jirones de conciencia.

En resumen, los tres tiempos del teatro son:

1.- el tiempo épico o *tiempo referente;*

2.- el tiempo dramático —de la Ficción o *tiempo-signo;*

3.- el tiempo dramático —de la realidad del espectador o *tiempo vivencial real.*

B. Modulación del tiempo:

1.- *Continuidad-discontinuidad:* la acción se presenta ya sea como ininterrumpida y según un *ritmo* * continuo, o en fragmentos separados por rupturas más o menos tajantes.

2.- *Aceleración/desacelaración:* hay aclaración cuando el acontecimiento anunciado y esperado surge abruptamente; desaceleración, cuando la tensión (el *suspense*)* entre lo que preveemos y lo que efectivamente sucede se mantiene al máximo.

3.- *Concentración:* se pasa de una acción a otra quemando las etapas intermedias. Sólo cuenta el

resultado final, y varios hechos parecen sucederse unos a otros mientras que en la realidad estarían espaciados.

4.- *Obstrucción:* un conflicto repentino que surge e impide por un instante toda decisión y progresión.

5.- *Distensión:* el tiempo empleado para mostrar escénicamente el acontecimiento sobrepasa al tiempo necesario en la realidad. (Esto es raro en el teatro, arte del movimiento, pero se produce en dramaturgias donde el tiempo juega el papel de personaje y donde debe ser absolutamente experimentado por el espectador como denso o repetitivo (CHEJOV; *el teatro de lo cotidiano*),* cuando describe el ajetreo de los hombres en el trabajo alienante.)

6.- *Suspensión "de la imagen*esta técnica, antidramática por excelencia, obliga a reflexionar sobre la acción *(cuadro viviente*, distanciación *).*

7.- *Desaceleración*, *repeticiones, estribillos gestuales,* etc., permiten tomar conciencia de una desviación con respecto a los movimientos habituales (ej.: R. WILSON).

8.- *Reminiscencia (Flash-back *).*

C. Cualidades del tiempo:

Todas estas intervenciones sobre el tiempo fabrican una multitud de cualidades temporales. No son éstas técnicas formales, sino que promueven la comprensión ideológica del teatro. A. UBERSFELD señala al respecto que "el tiempo teatral es a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del giro ceremonial" (1977a:205).

El teatro, debido a su multitud de temporalidades y a su modo de producción, es siempre un arte que se sitúa en la *historia**. La dificultad para leer en él la historia *ficticia* de la fábula y nuestra propia *Historia* procede en gran parte del enmarañamiento de planos temporales, de la relación entre tiempo representado y tiempo de la representación, y particularmente del vínculo con nuestra propia *historicidad**.

LANGER, 1953 - PÜTZ, 1970 - PFISTER, 1977.

Tipo (o personaje típico)

*Personaje** convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria (el bandido de gran corazón, la prostituta buena, el fanfarrón y todos los caracteres de la *Commedia dell'Arte).* este término difiere un tanto de *estereotipo*:* el tipo no posee ni la banalidad ni la superficialidad ni el carácter repetitivo de éste. El tipo representa si no un individuo, al menos un grupo bastante restringido de personas (el tipo o el *rol** del avaro, del traidor). Si bien no se trata de un individuo concreto, posee sin embargo algunos rasgos humanos e históricamente manifestados (ej.: el tipo del erudito del siglo XIX, el tipo de snob cultural contemporáneo).

1.- Hay tipificación cuando las características individuales y originales se sacrifican en favor de una generalización y una amplificación. El espectador no tiene ninguna dificultad en identificar el *tipo* en cuestión según un rasgo psicológico, un medio social o una actividad.

2.- El *tipo* tiene mala reputación: le reprochamos su superficialidad y su desemejanza con las

personas reales. Lo Identificamos con la figura cómica definida por la perspectiva bergsoniana como "mecánica adherida a un ser vivo" (BERGSON. 1899';. Observamos que los personajes trágicos poseen, por ejemplo, una dimensión mucho más humana e individual. Sin embargo, hasta el personaje más elaborado se reduce, de hecho, a un conjunto de rasgos, incluso de signos distintivos, y no tiene nada que ver con un caso patológico o una persona real. E, inversamente, el *tipo* no es nada más que un personaje que confiesa francamente su límites y su origen literario y por lo tanto *artificial*. Finalmente, los tipos son los más aptos para integrarse en la intriga, para servir fielmente como objeto lúdico de demostración, para integrarse en el mecanismo dramático manipulado por el autor y el director de escena.

Por ello es inútil oponer de una manera no dialéctica *tipo* e *individuo:* el tipo es únicamente la abstracción de caracteres, y el individuo el camuflaje y la quintaesencia de varios tipos.

3.- Los personajes-tipos se encuentran particularmente en las formas teatrales de gran tradición histórica donde los caracteres recurrentes representan grandes tipos humanos o defectos con los cuales tiene que enfrentarse el autor dramático. Históricamente, la aparición de estas figuras estereotipadas se explica a menudo por el hecho que cada personaje era representado por el mismo actor, quien elaboraba, a través de los años, una gestualidad y una psicología originales *(Commedia dell'Arte*).*

4.- Algunas dramaturgias no pueden sino presentar tipos (la farsa, la comedia de caracteres). A veces, la representación de un tipo, es decir, de lo general, de lo "filosófico", pasa a ser una reivindicación del dramaturgo: "El teatro épico se interesa sobre todo por el comportamiento de los hombres entre si, en la medida en que éste es *significativo* (típico) de un punto de vista socio-histórico" (BRECHT, 1967, vol. 15:474). En este sentido, el estudio del personaje típico es una de las constantes del teatro e incluso una condición para la correcta percepción del espectador.

—> *Modelo actancial, actor.*

BENTLEY, 1964 - AZIZA et al. 1978.

Tópico

Véase *estereotipo.*

Trabajo teatral

Este término —quizás es una traducción inconsciente del libro de BRECHT que lleva el título de *Theaterarbeit*— provoca un gran interés en la actualidad, pues evoca no solamente el trabajo estricto de ensayos y de aprendizaje de texto por los actores, sino también el *análisis dramático*,* la traducción y la adaptación, las improvisaciones gestuales, la búsqueda del *gestus*,* de la *fábula** o la apertura del texto a una pluralidad de sentidos, la ubicación de los actores, el acabado del vestuario, los decorados, la iluminación, etc. De este modo, *trabajo teatral* implica una concepción dinámica y operatoria de la puesta en escena. Encontramos necesariamente su presencia en la realización final, y a veces esta presencia se muestra y se conserva voluntariamente como parte integrante de la obra *(metateatro*,* § 4).

La revista francesa *Travail théâtral,* que viene apareciendo desde 1971, interviene en todos los

niveles de la producción del espectáculo y de la actividad teatral, reanudando de este modo la concepción brechtiana de una teorización basada en una práctica continua y transformadora.

Tragedia

(Del griego *tragoedia,* canción del macho cabrío —sacrificado por los griegos en nombre de los dioses.)

Obra que representa una acción humana funesta, que a menudo termina con una muerte. ARISTOTELES da una definición que influirá profundamente sobre los dramaturgos hasta nuestros días: "La tragedia es la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones" (1449b).

Muchos elementos fundamentales caracterizan la obra trágica: la *catarsis* * o purgación de las pasiones por la producción del temor y de la piedad; la *hamartia** o acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición; la *hybris*,* orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias y que se niega a claudicar; el *pathos*,* sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público. La secuencia típicamente trágica tendría esta "fórmula mínima": el *mito** es la *mimesis** de la *praxis** a través del *pathos** hasta la *anagnórisis**. Lo que en otras palabras significa: la historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la *piedad*,* hasta el momento del *reconocimiento** de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.

Bien entendido, todas las variaciones y perversiones de esta forma ideal de tragedia aparecen ilustradas en la historia de las literaturas.

LACAS, 1927 - MOREL, 1968 - MIKAIL, 1972 - VICKERS, 1973.

Tragedia clásica o tragedia pura

Es la tragedia que más se aproxima a la definición aristotélica, y que se caracteriza por una gran pureza estilística (lengua noble, sin mezcla de géneros, fin netamente *trágico*).* Ejemplos: tragedia griega, romana (SENECA), tragedia denominada francesa del siglo XVII, formas neoclásicas (T. S. ELIOT).

Tragedia mixta

Obra que conserva una atmósfera y un estilo trágicos, pero que integra algunos elementos cómicos o tragicómicos (variedad de medios sociales, de niveles de lenguaje, de intensidad del ductus trágico). Ejemplos: SHAKESPEARE, el *Sturm and Drang,* GRABBE, HUGO, MUSSET. GIRAUDOUX.

—> *Tragicómico.*

Tragedia de la venganza

Este género, inspirado en la tragedia de SENECA, contiene como *motivo** central la venganza del héroe que mata a su ofensor. Ejemplos: *La tragedia española,* de T. KYD, *Hamlet. El Cid.*

Trágico

Es preciso distinguir cuidadosamente la *tragedia*,* género literario que posee sus propias reglas, y lo *trágico,* principio antropológico y filosófico que se encuentra recurrentemente en varias otras formas artísticas e incluso en la existencia humana. Sin embargo, es claramente a partir de las tragedias (de los griegos a las tragedias modernas de GIRAUDOUX o SÁRTRE) donde se estudia mejor lo trágico, pues, como señala P. RICOEUR. "la esencia de lo trágico (si existe una) se descubre únicamente por mediación de una poesía, de una representación, de una creación de personajes; en suma, lo trágico es mostrado ante todo *en* las obras trágicas, y realizado *por* héroes que existen plenamente en la imaginación. Aquí, la tragedia instruye a la filosofía" (1953:449). En el estudio de las diferentes filosofías de lo trágico, siempre volveremos a encontrar esta dicotomía:

1.- una concepción literaria y artística de lo trágico que se remite esencialmente a la tragedia (ARISTOTELES):

2.- una concepción metafísica y existencialista de lo trágico que permite derivar al arte trágico de la situación de la existencia humana (HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, UNAMUNO).

No se trata de proponer una definición global y necesaria de lo trágico, pues los fenómenos y los tipos de obras consideradas son demasiado diversos y demasiado ubicados históricamente como para limitarse a un cuerpo hecho de propiedades trágicas. A lo sumo es útil bosquejar el sistema clásico de la tragedia y sus prolongaciones modernas.

I. LA CONCEPCIÓN CLÁSICA DE LO TRÁGICO

A. El conflicto trágico:

El héroe realiza una acción trágica cuando sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores, sacrificio que puede llegar hasta la muerte. HEGEL da una definición que muestra el desgarramiento del héroe entre dos exigencias contradictorias: "Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no puedan alcanzar el verdadero contenido de su finalidad sino negando e hiriendo a la otra fuerza, que también tiene los mismos derechos, y de este modo se hacen culpables en su moralidad y por esta moralidad misma" (1965:377). Lo trágico se produce por un conflicto inevitable e insoluble, y no por una serie de catástrofes o de fenómenos naturales horribles, sino a causa de una fatalidad que se encarniza en la existencia humana. La desgracia trágica es irremediable.

B. Los protagonistas:

Cualquiera que sea la naturaleza exacta de las fuerzas presentes, el conflicto trágico clásico siempre contrapone al hombre con un principio moral o religioso superior. En la tragedia griega, "para que haya acción trágica, tiene que haberse perfilado la noción de una naturaleza humana con características propias, y en consecuencia los planos humano y divino han de ser lo bastante distintos para oponerse; pero es preciso que aparezcan siempre inseparables" (VERNANT. 1972:39). Así, para HEGEL, el verdadero tema de la tragedia es lo divino, no lo divino de la conciencia religiosa sino lo divino en su realización humana a través de la moral y de la ley moral.

C. Reconciliación:

El orden moral siempre tiene, cualesquiera que sean las motivaciones del héroe, la última palabra: "El orden moral del mundo, amenazado por la intervención parcial del héroe trágico en el conflicto de valores iguales, se restablece a través de la justicia eterna cuando el héroe sucumbe" (HEGEL, 1965:377). A pesar del castigo o de la muerte, el héroe trágico se reconcilia con la ley moral y la justicia eterna, pues comprende que su deseo era unilateral y afectaba la justicia absoluta sobre la cual descansa el universo moral del común de los mortales: se nos presenta como un personaje que siempre admiramos, incluso si es declarado culpable de los peores crímenes.

D. Destino:

Lo divino a veces toma la forma de fatalidad o de un destino que aplasta al hombre y que reduce su acción a la nada. El héroe conoce esta instancia superior y acepta arrastrarla sabiendo que al entrar en combate sella su perdición. La acción trágica, en efecto, comporta una serie de episodios cuyo encadenamiento obligatorio sólo puede conducir a la catástrofe. La motivación es a la vez interna al héroe y depende del mundo exterior, de la voluntad de otros personajes. La trascendencia asume identidades muy diferentes en el curso de la historia literaria: fortuna, ley moral (CORNEILLE), pasión (RACINE, SHAKESPEARE), determinismo social o hereditario (ZOLA, HAUPTMANN), predestinación (TIRSO DE MOLINA, CALDERON)

E. La libertad trágica:

El hombre recupera así su libertad: "Fue una gran idea admitir que el hombre admite aceptar un castigo incluso por un crimen *inevitable,* con el fin de manifestar de esta manera su libertad por la pérdida misma de su libertad y zozobrar declarando los derechos de su voluntad libre" (SCHELLING, citado en SZONDI. 1975b: 10). Lo trágico es, pues, tanto lo fatal como la fatalidad libremente aceptada por el héroe. Este acepta el desafío trágico, acepta luchar, se atribuye la culpa (a veces equivocadamente) y no busca ningún compromiso con los dioses: está dispuesto a morir para afirmar su libertad, a fundar su libertad trágica en el reconocimiento de la *necesidad.*

F. La falta trágica:

Es a la vez el origen y la razón de ser de lo trágico *(hamartia*)* Para ARISTOTELES, el héroe comete una falta y no "cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro" *(Poética.* 1453a). Esta paradoja trágica (alianza de la *falta* moral y del *error* de juicio) es constitutiva de la acción, y las diferentes formas de lo trágico se explican por la evaluación de esta falta reconsiderada sin cesar. La

regla de oro para el dramaturgo es en todo caso presentar héroes que no sean ni demasiado culpables ni completamente inocentes. A veces, el trágico minimiza el peso de la falta, transformándola en un dilema moral que sobrepasa la individualidad y la libertad del héroe (COR-NEILLE); otras, hace del héroe un ser abandonado sin piedad a un *dios oculto:* de este modo según GOLDMANN (1955), lo trágico en el héroe raciniano nace de la oposición radical entre un mundo sin conciencia auténtica y sin grandeza humana, y el personaje trágico, cuya grandeza consiste precisamente en el *rechazo* de este mundo y de la vida (352). Esta última concepción funda una concepción casi absurda de lo trágico: para J. M. DOMENACH, "lo trágico aparece repentinamente como el presentimiento de una culpabilidad sin causas precisas y por lo tanto la evidencia casi no es discutida" (1967:23). Lo trágico pronto se transforma en la materialización de la falta y de la desgracia injustificadas, la tragedia recibe como "rol escandaloso (...) el de reemplazar al espíritu humano ante la desgracia injustificada" (24).

G. El efecto producido: la catarsis*:

La tragedia —y lo trágico— se define esencialmente en función del efecto producido en el espectador. Además de la célebre purgación de las pasiones (de la cual no sabemos exactamente si es *eliminación* de pasiones o *purificación a través* de las pasiones), el efecto trágico debe dejar en el espectador la impresión de una elevación de espíritu, de un enriquecimiento psicológico y moral: por eso la acción es verdaderamente trágica sólo cuando el héroe transmite al público, en el sacrificio, ese sentimiento de transfiguración *{piedad y terror*).*

H. Otros criterios de lo trágico:

Las diferentes estéticas no se satisfacen con considerar lo trágico en un nivel ontológico y antropológico. Muy a menudo confunden *trágico* y tragedia, definen lo trágico en función de normas más dramatúrgicas y estéticas que filosóficas, y esto, desde la famosa definición aristotélica según la cual la acción trágica es la imitación de *incidentes** de la fábula; es la imitación de acciones humanas, en particular del paso de la desgracia a la felicidad, presentado todo en función de la inversión de la situación (peripecia) y del *reconocimiento** (anagnórisis). El clasicismo francés insiste en el respeto de las tres unidades. GOETHE, comentando a ARISTOTELES, señala que la tragedia se caracteriza por una construcción acabada, la catarsis como "conclusión acabada y reconciliadora que se exige en todo drama e incluso en todas las obras poéticas" (1970, vol. 6:235). Más que el público, es el héroe quien experimenta la expiación y la reconciliación trágicas; sólo más tarde, y por reacción, "la misma cosa ocurre en el espíritu del espectador, quien volverá a casa sin haberse transformado en alguien mejor" (236).

Otros autores dan innumerables interpretaciones al conflicto trágico: lo que cambia en cada una de estas concepciones es la finalidad de la acción del héroe. Para SCHILLER, lo trágico nace de la resistencia de los caracteres contra un destino todopoderoso, de la resistencia moral ante el sufrimiento, resistencia que conduce al héroe a lo sublime.

Una psicologización de lo trágico transforma el conflicto moral en subjetividad desgarrada entre dos pasiones o aspiraciones contradictorias (véase Hamlet desgarrado por su deseo de venganza y la imposibilidad de actuar conforme a su humanismo, de aquí la consecuencia nefasta de su inacción).

II. SUPERACIÓN DE LA CONCEPCIÓN CLÁSICA

A. Disipación de lo trágico:

La posibilidad misma de lo trágico está vinculada al orden social. Presupone una trascendencia todopoderosa y la solidificación de los valores ante los cuales el héroe acepta someterse. El orden es siempre restablecido al fin del trayecto, sea de esencia divina, metafísica o psicosocial. Es en el individuo donde residen el conflicto y la falta, y lo trágico depende, en última instancia, de la visión del mundo. Lo trágico es entonces temporal y da la imagen de un mundo estático.

En un sentido, historia y tragedia son elementos contradictorios: cuando detrás del destino del héroe trágico adivinamos un trasfondo histórico esencial, la obra pierde su carácter de tragedia del individuo para acceder a la objetividad del análisis histórico o para dejar lugar al individuo *burgués*.

De ahí que una visión más historicista del mundo desplace totalmente la concepción de lo trágico. Por ejemplo, si con MARX no concebimos al personaje como sustancia atemporal sino como representante de ciertas clases y corrientes, sus motivaciones dejan de ser pequeños deseos individuales para transformarse en aspiraciones comunes a una clase. Así, sólo es trágica la confrontación entre una "postulación históricamente necesaria y su realización, que es prácticamente imposible" (1967:187). Lo trágico ya no es solamente un desfase entre postulación individual y realidad social y la perdición del individuo en un orden social futuro o pasado. Desde un punto de vista marxista o simplemente reformista de la sociedad, la tragedia reside en una contradicción (entre individuo y sociedad) que sólo ha podido ser eliminada y que sólo podrá serlo gracias a luchas y sacrificios previos: "Lo trágico de *Madre Coraje* y su vida, que el público siente profundamente, reside en una terrible contradicción que destruía a un se» humano, una contradicción que podía ser resuelta solamente por la sociedad misma y gracias a largas y terribles luchas" (BRECHT).

B. Visión trágica, visión irónica:

N. FRYE (1957) muestra cómo la evolución de la tragedia ha conducido a la *ironía**, es decir, a la toma de conciencia de la *evitabilidad* (la "resistible ascensión", como diría BRECHT) del acontecimiento trágico y sus consecuencias. La instancia trágica comienza a adquirir una forma humana o social, "el «esto debe ser así» se transforma en un «de momento es así» de la ironía, una concentración en los hechos evidentes y un rechazo de las superestructuras míticas" (1957:285). De esta mutación trágica resultará, en el siglo XIX, el *Schicksaldrama* (BÜCHNER, GRABBE, HEBBEL* IBSEN e incluso HAUPTMANN), cuya instancia suprema surge ante la ausencia de progreso y de perspectiva futura en la sociedad.

C. Visión trágica, visión absurda:

El trayecto de lo trágico a lo *absurdo** es a veces muy breve, en particular cuando el hombre no consigue identificar la índole de la trascendencia que lo aplasta, o cuando el individuo pone en duda la justicia y la legitimidad de la instancia trágica. Todas las metáforas de la historia como mecanismo ciego revelan en sus raíces los gérmenes del absurdo en- la acción trágica: BÜCHNER, al intentar explicar la historia, no le encuentra ninguna significación ni forma de acción humana: "Me sentí como aniquilado bajo el terrible fatalismo de la historia Encuentro en toda la naturaleza humana una uniformidad atroz, en las relaciones humanas una fuerza incontenible que pertenece a todos y a nadie. El individuo no es más que la espuma sobre la ola, la grandeza sólo un accidente, la dominación del genio un juego de

monigotes, un combate ridículo contra una ley implacable, que sería sublime reconocer pero que es imposible controlar" (1965:162). En nuestros días, la confusión entre lo trágico y lo *absurdo** es tanto más grande cuanto que los dramaturgos absurdos (CAMUS, IONESCO, BECKETT, J. DIAZ, etc.) parecen ocupar el terreno de la antigua tragedia y renovar el enfoque de los géneros mezclando lo cómico y lo trágico como ingredientes de base de la condición absurda del hombre.

GOLDMANN, 1955 - STEINER, 1961 - SZONDI, 1961, 1975b - JACQUOT. 1962 - GREEN. 1969 - TRUCHET, 1975.

Tragicomedia

Obra que participa a la vez de la tragedia y de la comedia. El término *(tragicomocdia)* es empleado por primera vez por PLAUTO en el prologo a *Anfitrión.* En la historia teatral, la tragicomedia se define por los tres criterios de lo *tragicómico** (personajes, acción, estilo).

La tragicomedia realmente se desarrolla a partir del renacimiento (Italia, Francia, España, Inglaterra). En la época clásica francesa designa a la tragedia que termina bien (CORNEILLE denomina asi *El Cid).* El *Sturm und Drang* (GOETHE, LENZ), y luego el drama burgués y el drama romántico se interesan en este género mixto, capaz de unir lo sublime a lo grotesco y de exponer la existencia humana con grandes contrastes. La época realista o pre-absurda ve allí la expresión de la situación desesperada del hombre (HEBBEL. BÜCHNER), mientras que nuestro tiempo se identifica plenamente con la tragicomedia (IONESCO, DÜRRENMATT).

Tragicómico

I

Como *género literario,* lo tragicómico responde a tres criterios esenciales:

A. Los personajes pertenecen a capas populares y aristocráticas, borrando de este modo la frontera entre comedia y tragedia.

B. La acción seria, incluso dramática, no culmina en una *catástrofe*,* y el *héroe** no perece en ella.

C. El estilo experimenta "altibajos": lenguaje enfático y procedente de la tragedia y nivel de lenguaje cotidiano y vulgar.

II. APROXIMACIONES IDEOLÓGICAS DE LO CÓMICO Y LO TRÁGICO

Según HEGEL. *comedia** y *tragedia** se aproxima en la tragicomedia y se neutralizan recíprocamente: la subjetividad, normalmente cómica, se trata aquí de una manera seria: lo trágico se atenúa en la conciliación *(burguesa* en el *drama*,* mundana, según GOLDMANN, en la tragedia clásica

de final feliz). Por otra parte, cada género parece destilar secretamente su antídoto: la tragedia muestra siempre un momento de ironía trágica o un *intermedio cómico*,* la comedia abre frecuentemente perspectivas inquietantes (ej.: *El misántropo, El avaro).* Ciertos críticos incluso combinarán estructuralmente los dos géneros. Para N. FRYE (1957), la comedia contiene implícitamente a la tragedia, que no es sino una comedia inconclusa.

III. LO TRAGICÓMICO COMO FRACASO DE LO TRÁGICO

Lo tragicómico, estructura constitucionalmente ambigua y doble, revela la incapacidad del hombre para enfrentar a un adversario digno de él: "aparece siempre que un destino trágico se manifiesta de una forma no trágica, allí donde por un lado hay un hombre en lucha que es eliminado, pero donde por otro no encontramos fuerza moral sino un pantano de circunstancias que se traga a millares de hombres sin merecer a ninguno" (HEBBEL. Prefacio a *Ein Trauerspiel in Sizilien,* 1851 - véase también LENZ. *Anrnerkungen uber das Theater,* 1774).

Así se explica la predilección actual de la dramaturgia por lo irrisorio, lo absurdo y lo grotesco de lo tragicómico. DÜRRENMATT observa en nuestra época elementos trágicos que sin embargo ya no pueden encarnarse en una tragedia. Igualmente para IONESCO, lo cómico y lo trágico son intercambiables y consustanciales: "Lo cómico es un poco de mecánica adherida a los seres vivos. Pero hay cada vez más mecánica y menos seres vivos, y esto llega a ser sofocante, trágico, porque tenemos la impresión de que el mundo elude nuestro espíritu..."

FYRE, 1957 - GURHKE, 1961. 1968 - STYAN, 1962 - DÜRRENMATT. 1966 - GIRARD, 1968.

Travelling

Procedimiento cinematográfico que permite desplazar la cámara para filmar una realidad en movimiento, produciendo, de esta manera, un efecto de continuidad. J. SCHERER ha mostrado que esta técnica existe en la dramaturgia preclásica cuando el dramaturgo hace "que el espectador siga con la mirada a un personaje que se desplaza a través de varios decorados contiguos" (1950:180). Desde SHAKESPEARE, pero sobre todo a partir del siglo XIX (GRABBE. MUSSET. BÜCHNER), el travelling segmenta la realidad en espacios heterogéneos, según el ritmo del *montaje* * fílmico.

Tritagonista

Véase *protagonista.*

U

Unidad mínima de la representación

El estudio de las *unidades mínimas de la representación* no es una simple indagación del semiólogo preocupado por establecer en la representación unidades y su sintaxis, y, valiéndose de este *punto de apoyo,* "excavar" en el terreno desconocido del funcionamiento teatral. Éste estudio se impone tan pronto como la representación, es concebida como un conjunto de *materiales** puestos en la puesta en escena y cuya acumulación produce el *sentido* * del espectáculo.

I. EXISTENCIA DE LA UNIDAD MÍNIMA

Con el afán de llegar al origen mismo de la "materia" teatral, se intentó distinguir los "átomos" de sentido teatral, definiendo la unidad como el *signo** más pequeño emitido en el tiempo (BARTHES, 1964:258 - KOWZAN. 1968). Esto permitió describir la escena como conjunto fragmentado de signos de dimensiones muy reducidas. Los vínculos entre los signos y su jerarquía no han sido elucidados debido a la falta de un proyecto o de una estructura capaz de "atraer" diversos sistemas que participen del mismo conjunto (significado). De este modo se ha olvidado, por la preocupación de diferenciar estos signos, que la unidad mínima depende del sentido global, y que la segmentación jamás es inocente, sino que siempre obedece al sentido que el observador atribuye a la escena.

El análisis "atomizante" de la escena es abandonado en la actualidad, o al menos complementado por la dimensión que BENVENISTE denomina semántica y que reintroduce la impresión general del espectador y su sentido global *(sentido*, interpretación*)*.

II. SEMIOLOGÍA Y SEMÁNTICA

Un segundo método consiste pues, en no seguir buscando a toda costa, como se hace con la lengua, las unidades semióticas, es decir, "identificar las unidades, describir sus rasgos distintivos y descubrir criterios más y más elaborados de diferenciación" (BENVENISTE, 1974:64). Partiremos de un sentido global, de lo "intentado" ("lo que eso quiere decir") y por lo tanto del aspecto semántico del discurso teatral.

Así pues, toda unidad se integra en un proyecto global —por ejemplo: un proyecto *dramático,* una *situación* * o un *gestus**—. Posteriormente nos preocuparemos por saber si lo semántico (el sentido

global) puede articularse y particularizarse en unidades semióticas. En efecto, podríamos afirmar de la semiología teatral lo que BENVENISTE afirma sobre la semiología de la lengua: ésta, "paradójicamente quedó obstruida por el instrumento mismo que ha creado: el signo" (1974:66). El hecho de que el teatro no posea, como la lengua, unidades mínimas como las palabras, que tienen *a la vez* una dimensión semiótica y semántica, impone partir de la dimensión *semántica* del teatro. Esta dimensión semántica de la expresión artística abarca las nociones de *vivencia* * teatral, *recepción* *, *práctica significante* * del espectador.

Las unidades de sentido teatral no pueden ser entonces mínimas, sino sintéticas y globales. Algunas de ellas son:

III. PROPOSICIÓN DE UNIDADES MÍNIMAS GLOBALES

A. El proyecto dramatúrgico:

Se trata de establecer en qué coinciden un proyecto de conjunto (significado) y los medios escénicos y formales (significante) para concretar este proyecto.

Para "producir" el signo global de una acción (ej.: una partida), la puesta en escena puede recurrir a diversas sustancias (gestualidad del que parte, música emotiva, iluminación que va perdiendo intensidad, *etc.)*.

B. Orientación performativa-deíctica (SERPIERI. 1978):

Esta unidad se define por el "arco" de comunicación establecido entre el personaje que habla y su intelocutor (personaje, escena, etc.). Todos los signos que sirven para señalar la enunciación escénica, para dar un sentido (una dirección) al discurso, pertenecen a este tipo de unidad "performativa-deíctica": lengua (deícticos), elementos rítmicos, mímicos, proxémicos, etc.

C. El gestus* brechtiano (PAVIS, 1978b).

—> *Semiología, código, segmentación.*

JANSEN, 1968, 1973 - CAUNE, 1978 - DE MARINIS, 1978, 1979 -PAVIS, 1978c - RUFFINI, 1978.

Unidades (tres)

El sistema de las tres unidades es a la ve/ la base y la clave de la *dramaturgia clásica**. Sólo tiene sentido si es situado en el contexto estético-ideológico de esta época y de esta concepción del hombre.

I. ORIGENES

La regla de las tres unidades surgió como doctrina estética en los siglos XVI y *XVII.* basándose en la *Poética* de ARISTOTELES, erróneamente considerada como la fuente y la legisladora de las *tres* unidades. A la *unidad de acción **, recomendada, en efecto, por ARISTOTELES *(Poética*. cap. 5), se le suman la *unidad de lugar** y la *unidad de tiempo**, bajo la influencia de la traducción y del comentario de ARISTOTELES efectuados por CASTELVETRO (1570). Estas dos unidades rara vez han sido

respetadas totalmente, pues imponen restricciones muy severas a la dramaturgia; sobre todo juegan un papel de "pretil" contra los experimentos y las tentaciones épicas del drama.

II. CONSECUENCIAS DRAMATÚRGICAS

Las reglas se fundan no obstante en una confunsión entre tiempo/lugar escénico (de la representación) y tiempo/lugar exteriores (de la materia representada). El dogma de una unidad tiende a la convergencia de estas dos temporalidades/espacilidades, al hacer continuo y homogéneo el desarrollo de la acción, lo cual es una de las preocupaciones esenciales de la dramaturgia clásica (por razones de verosimilitud y buen gusto: ser capaz de abarcar con el espíritu un conjunto limitado).

La materia dramática se ve sometida a una dura prueba: concentración, distorsión de los hechos, aislamiento de momentos privilegiados *(crisis*),* puesta en relato de acontecimientos exteriores e interiorización de la acción.

III. OTROS TIPOS DE UNIDADES

A. Unidad de tono:

El clasicismo requiere una unidad en la representación de las acciones. No se debe saltar de un nivel de lenguaje a otro, de un género a otro. La atmósfera debe permanecer siempre igual (coherencia*).

B. Unidad de la conciencia del héroe: el sistema de unidades:

Esta unidad se aproxima a la *unidad de acción,* pero la trasciende y forma la unidad fundamental de la dramaturgia clásica, de la cual dependen todas las otras. El *héroe** se define, como ha señalado HEGEL, por su conciencia de sí mismo, la cual se adhiere a sus actos. No puede contradecirse y controla perfectamente la situación. Por él no pasa ninguna contradicción social que no haya asumido y de la que su conciencia no sea reflejo. La unidad de su conciencia impone la unidad de su acción, que no puede descomponerse en procesos contradictorios (como por ejemplo en BRECHT), sino que forma un todo. La unidad de tiempo es una consecuencia lógica: el tiempo sólo puede ser, en efecto, pleno y continuo, es una emanación de la unidad de conciencia y de acción. La última unidad, la de lugar, se deriva a su vez de la unidad de tiempo: en poco tiempo y en un tiempo homogéneo no se puede ir muy lejos, ni saltar de una temporalidad a otra. (De este modo introduce MAGGI, 1550, la unidad de lugar, que no existe en ARISTOTELES.)

IV. FUNCIÓN DE LAS UNIDADES

A pesar de que los tratados clásicos invierten una energía desmesurada en justificar la necesidad de estas reglas unificadoras, apoyándose en la autoridad de los antiguos y, a pesar de ello, reglamentando la producción conformista de su época, no establecen de manera alguna a qué criterios filosóficos y estéticos corresponde semejante reglamentación. La función de las unidades nunca es presentada con claridad o, en todo caso, varía de un texto a otro. La justificación principal invocada reside en la verosimilitud: la escena unificada y concentrada debe hacer creer al espectador en la ilusión, ya que otro modo éste no aceptaría pasar dos horas de representación entre lugares y temporalidades múltiples. De otro modo vería los vacíos y las interrupciones de la construcción dramática, lo cual produciría un

fastidioso efecto de distanciación. Pero igualmente se podría invocar la razón inversa: concentrar el acontecimiento obliga a manipulaciones y rupturas que son poco "vero-símiles". Como sostiene HUGO en su crítica de la tragedia clásica, "lo extraño reside en que los conformistas pretenden apoyar su regla de dos unidades, el espacio y el tiempo, en la verosimilitud, cuando la realidad precisamente la destruye. En efecto, qué puede ser más inverosímil que este vestíbulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias tienen la complacencia de venir a desarrollarse, a donde llegan, no sabemos cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores" (Prefacio a *Cromwell,* 1827).

Por lo tanto, hay que buscar en otro lugar y no en esta noción de verosimilitud absoluta, la justificación de las reglas de las unidades, y explicarlas primero en relación con las condiciones materiales de la escena del siglo XVII: a pesar de que toda la maquinaria y los cambios de lugar y tiempo son inmediatamente visibles y obligan a que el público acepte una convención simbólica, la escena no se transforma todavía, como hacia fines del siglo XIX, en un lugar y en un tiempo diferentes.

Pero sobre todo, hay que recordar que la noción de verosimilitud, invocada tan a menudo en favor o en contra de las unidades, es una noción históricamente flexible, y que no funda, ni en teoría ni de una forma absoluta, la utilización o el desconocimiento de las unidades. La convención que autoriza estas unidades es, en cambio, un factor decisivo. Se trata simplemente de saber si busca ocultarla e ignorarla para dar la ilusión de un producto realista de la acción humana, o si se la acepta y se la enfatiza para aceptar el carácter artístico y teatral de la representación. En la dramaturgia clásica y sus reglas, las ambigüedad es total: por una parte, acepta la abstracción, la concentración, la convención de representación; en este caso la unidad es, pues, algo positivo más que un obstáculo; por otra, tiene pretensiones de ilusión naturalista, anuncia ya el realismo y el naturalismo por su voluntad de hacer coincidir la representación de la realidad con la realidad representada. Pero en ambos casos, las unidades son más bien convenciones y códigos teatrales que principios eternos extraídos de un análisis de la realidad.

La justificación de las unidades está en otro lugar, y si el clasicismo no se manifiesta al respecto, no es por perversidad, sino debido a una falta de perspectiva histórica y también a un creencia universalista y estática del hombre, qué pretendía decidir de una vez por todas la naturaleza humana y los medios artísticos para representarla. Las unidades —y en particular la unidad de acción, sobre la cual había una total unanimidad entre los doctos y dramaturgos— de hecho son la expresión de una visión unitaria, homogénea del hombre. El hombre clásico es ante todo una conciencia inalienable e indivisible, reducible a un sentimiento, a una propiedad, a una unidad (sean cuales fueren los conflictos que constituyen el tema de las obras, están allí para ser resueltos). Valiéndose de esta unidad de motivaciones, de acciones, el teórico no se imagina ni por un segundo que la conciencia también puede dispersarse, y ello cuando no refleje un mundo unificado, universalizado, y que aparecerá así como falsa conciencia, desgarro social o psicológico. En cuanto hay ruptura y dialogismo —éste es el caso de HUGO, BÜCHNER o MUSSET— la unidad reconfortante estalla en mil pedazos, el dialogismo y la diversidad la reemplazan. El personaje y la representación teatral dejan de ser una unidad indivisible. La escritura dramática no resiste una división idéntica, y la representación deja de ser un mundo mimético, autónomo, calcado de una realidad unificada. La escritura necesita ser construida por un narrador (sólo en el siglo XIX la forma dramática va siendo gradualmente corroída por diversas intervenciones: épica

en BÜCHNER, GRABBE, pero también en HUGO o MAETERLINCK). Por lo cual ninguna unidad —de tiempo, lugar, acción, tono o "interés"— podrá en adelante ocultar esta multiplicidad. Si nuestra modernidad, con PIRANDELLO. BRECHT, BECKETT, pulveriza todas las unidades, ello se debe a que el fin del hombre y de su conciencia unificadora ya no es un secreto para nadie. Por otra parte se trata de una pulverización totalmente relativa —o que se restablece inmediatamente— puesto que no es fácil admitir que la acción humana, último bastión de la disputa de los unitarios, puede resultar dislocada y seguir atrayendo la atención de la conciencia del público de hoy, público que no se decide totalmente, incluso si todo marcha mal, a rechazar el principio tan claramente formulado en el siglo XVII por el abate D'AUBIGNAC: la necesidad de un orden inherente al espíritu humano.

V. ALGUNOS TEÓRICOS DE LAS UNIDADES DRAMÁTICAS

PLATON. *Fedra, Simposio* (acerca de la unidad del discurso) - ARISTOTELES, *Poética,* capt. V - HORACIO. *Arte poética*, siglo primero a. de C. - MAGGI, en *Aristotelis librum de Poética communes explicationes,* 1550 - SCALIGER, *Poetices ubri Septem,* 1561 - CASTELVESTRO, *Commentaire d'Aristote,* 1570 - de LAUDUN. *Art poétique fran^ois,* 1597 - de MAIRET. *Préface de Silvanire,* 1630 - *Sopho-nisbe,* 1634 - LA MESNARDIERE. *Poétique,* 1639 - D'AUBIGNAC, *Pratique du théátre,* 1657 - CORNEILLE. *Discours sur les trois unités,* 1657 - DRYDEN. *Essay of DramatiC Poetry,* 1668-1684 - BOILEAU, *L'art poétique,* 1674 - GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dicht-kunst für die Deutschen,* 1750 - JOHNSON, *Prefacio a la edición de Shakespeare,* 1765 - LESSING, *Hamburger Dramaturgie,* 1767-69 -HERDER, *Shakespeare,* 1773.

Unidad de acción

La acción es *una* (o *unificada)* cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una historia principal, cuando todas las intrigas anexas son referidas lógicamente al tronco común de la fábula. De las "tres unidades", es la unidad fundamental pues compromete la estructura fundamental en su totalidad. ARISTOTELES exige del poeta que represente una acción unificada: "la fábula, puesto que es imitación de una acción, que lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo" (*Poética,* 1451a). La unidad de acción es la única unidad que los dramaturgos, al menos parcialmente, han respetado, no por consideración a la norma sino por necesidad interna de su trabajo. En tres horas de espectáculo no se pueden multiplicar las acciones, subdividirlas o ramificarías al infinito: el espectador no se orientaría ya sin las explicaciones, los resúmenes y los comentarios de un narrador externo a la acción. Ahora bien, esta intervención del autor es impensable en la dramaturgia clásica (no épica); el dramaturgo debe, pues, someterse a la regla *artesanal* de la unidad de acción. La unidad de acción quizá se explica por la relativa simplicidad del relato mínimo y la necesidad de seguridad experimentada por todo lector ante un esquema narrativo conciso y acabado. La acción y su unidad son tanto categorías de la *producción* dramática como de la *recepción* * del espectador: puesto que éste es quien decide si la acción de la obra forma un todo y si es resumible en un esquema narrativo coherente.

Unidad de lugar

Instrucciones con respecto a la limitación de los movimientos del personaje en un solo lugar. Las subdivisiones de este lugar son sin embargo posibles: habitaciones de un palacio, calle de una ciudad, "lugar al que podemos llegar en veinticuatro horas" (CORNEILLE), decorados múltiples o simultáneos.

Unidad de tiempo

Instrucciones con respecto a la duración de la acción representada, que no puede exceder las veinticuatro horas. ARISTOTELES aconseja que no exceda una revolución del sol. Ciertos teóricos (en el siglo XVII francés) exigirán incluso que el *tiempo** representado no sobrepase el de la representación.

La unidad de tiempo está íntimamente vinculada a la unidad de acción. En la medida en que el clasicismo —y todo enfoque idealista de la acción humana— niega la progresión del tiempo y la acción del hombre en la senda de su destino, el tiempo queda comprimido y remitido a la acción visible del personaje en escena, es decir, referido a la conciencia del héroe. Se filtra, y necesariamente pasa, para ser mostrado al público, por la conciencia del personaje. Por otra parte, en la medida en que el *drama analítico** (donde la catástrofe es inevitable y conocida de antemano) es el modelo de la tragedia, el tiempo se encuentra necesariamente aniquilado y reducido a lo estrictamente necesario para expresar la catástrofe: "la unidad de tiempo inscribe la historia no como *proceso,* sino como fatalidad irreversible, inalterable" (UBERSFELD. 1977a:207).

—> *Historia, tensión.*

Utillería

*Objetos** escénicos (excepto *decorados* y *vestuario)* que los actores utilizan o manipulan a lo largo de la obra. Son numerosos en el teatro naturalista, que reconstruye un medio ambiente con todos sus elementos. Tienden hoy en día a perder su valor caracterizados y pasan a ser artificios lúdicos u *objetos** abstractos. O bien se transforman, como en el teatro del absurdo (en particular de IONESCO), en objetos-metáfora de la invasión del mundo exterior en la vida de los individuos. Llegan a ser personajes integrales y ocupan totalmente la escena.

VELTRUSKY, 1940 - BOGATYREV, 1971 - SAISON, 1974 -HARRIS y MONTGOMERY, 1975 - ADAM, 1976: 23-27.

V

Verismo

I. HISTÓRICAMENTE

El verismo es un movimiento literario italiano que sigue y se inspira en el *naturalismo** francés y se desarrolla desde 1870 hasta 1920 (Iniciador: G.VERGA).

La puesta en escena, de *Cavalleria rusticana,* de MASCAGNI en 1884, se considera como el nacimiento del movimiento (otras obras que se destacan: / *Pagliacci,* de LEONCAVALLO; *El Nost Milán,* de BERTOLAZZI).

II. ESTÉTICAMENTE

El verismo se une al *naturalismo** en su sumisión fotográfica a la realidad, su creencia en la ciencia y en un determinismo absoluto (regionalismo, herencia). En el teatro, la representación verista reconstituye fielmente el lugar, hace hablar a los personajes según su origen regional (y no únicamente social como en el naturalismo), renuncia a todas las *convenciones** irrealistas de representación (confidentes, monólogos, extensos parlamentos, *raisonneurs** y coro), gira constantemente en torno al mismo tema del *medio** que produce y ahoga al hombre.

La puesta en escena verista (o naturalista) es un estilo muy frecuente en la escena contemporánea. Todo se realiza de manera que el espectador no tenga la impresión de estar en el teatro, sino de asistir subrepticiamente a un acontecimiento real, "extraído" de la realidad ambiente.

—> *Realismo, realidad representada, realidad teatral.*

"Verismo" en Enciclopedia dello spettacolo, 1962 - "Verismo" en Encydopedia Universalis, 1968 - ULIVI, 1972,

Verosimilitud

En la dramaturgia clásica, la verosimilitud es lo que, en las acciones, los caracteres, la representación, le *parece verdadero* al público. Se trata, pues, de un concepto vinculado a la recepción

del espectador, pero que impone al dramaturgo inventar una fábula y motivaciones que producirán el efecto y la ilusión de verdad. Esta exigencia de lo *verosímil* (según el término moderno) se remonta a la *Poética* de ARISTOTELES y se mantiene y precisa en el clasicismo europeo. Distingue varias otras nociones que describen el modo de existencia de las acciones: lo verdadero, lo posible, lo necesario, lo razonable, lo real. Según ARISTOTELES, "también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud y la necesidad" (1451b). Por lo tanto, lo importante para el poeta no es la verdad histórica, sino el carácter verosímil, creíble de lo que informa, la facultad de generalizar lo que anticipa. De aquí una oposición fundamental entre el poeta y el historiador: "la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular" (1451b). Al escoger lo general, lo típico, el poeta prefiere la persuasión en vez de la verdad histórica; especula con una acción "media", creíble, pero interesante; posible, pero fuera de lo común. Existe pues una tensión que hay que observar entre la acción que absorbe (por ser fantástica y excepcional) y la acción que debe ser aceptada por la opinión y la creencia del público. De aquí una oposición también clásica entre la verosimilitud y lo maravilloso, términos antagónicos que no deben marchar jamás el uno sin el otro: "lo maravilloso es todo lo que va contra el curso ordinario de la Naturaleza. Lo verosímil, es todo lo que conforma la opinión del público" (RAPIN, *Reflexiones sobre la poética).*

La verosimilitud caracteriza una acción que es lógicamente *posible,* debido al encadenamiento de los motivos, y por ello *necesaria* como lógica interna de la fábula: "Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra" (1454a).

El equilibrio entre estos componentes de lo verosímil es muy delicado e inestable. Se realiza perfectamente cuando entre el autor y el espectador se establece un terreno de encuentro, cuando existe un "acuerdo perfecto del genio del poeta con el alma del espectador*' (MARMONTEL, *Elementos de literatura,* III, pág. 478), cuando la ilusión teatral es perfecta y cuando "la unidad de la fábula, de adecuada extensión, breve; esta verosimilitud es muy recomendada y necesaria para todo poema, con la sola intención de evitar toda posibilidad de que los espectadores reflexionen sobre lo que ven y que duden de la realidad" (CHAPELAIN, *Carta sobre la regla de las veinticuatro horas*, 1630).

La regla de la verosimilitud vale para una dramaturgia normativa fundada en la ilusión, la razón, y la universalidad de los conflictos y comportamientos. Contrariamente a la creencia clásica, no existe lo verosímil en sí, inmutable, que pueda ser definido de una vez por todas. Es sólo un conjunto de codificaciones y de normas que son ideológicas, a saber, vinculadas a un momento histórico, a pesar de su universalismo aparente. Consiste sólo en un "código ideológico y retórico común al emisor y al receptor, y que por lo tanto asegura la legibilidad del mensaje por medio de refencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizados *(extra-texto*)* que tienen categoría de "real" (HAMON. 1973).

La verosimilitud es un eslabón intermedio entre dos extremos": la teatralidad de la ilusión teatral y la realidad de la cosa imitada por el teatro. El poeta busca un medio para conciliar estas dos exigencias: reflejar la realidad a través de lo verdadero, significar lo teatral creando un sistema artístico cerrado en

sí mismo. Este "transmisor" entre la realidad y la escena es a la vez mimético (debe dar la impresión de realidad al representarla) y semiológico (debe significar la realidad por medio de una estructura coherente de signos, produciendo un efecto teatral). La expresión misma de vero-similitud, según se insista en uno de los dos términos, contiene a la vez la ilusión de verdad (realismo absoluto) y la verdad de la ilusión (teatralidad completa). Todo indica, pues, que lo verosímil se construye a la vez como un proceso de abstracción de la realidad imitada y como un código de oposiciones semánticas. Es esto lo que explica su relatividad histórica: lo verdadero cambia y particularmente la apariencia (la "semejanza") evoluciona. El primer factor de estos cambios consiste en la creencia de una época en su facultad y sus métodos para reproducir la realidad. Cada escuela intenta, con más o menos ardor, describir la realidad: para el clasicismo, la *verdad* de las relaciones humanas y de las reglas correctas a utilizar, es capital; para el naturalismo, es la *realidad* misma lo que constituye el objeto de la descripción. Además, cada género literario posee un "régimen ficticio" específico, con convenciones para la representación y con un sentido que le es imperativo respetar (para la parábola o el cuento de hadas, lo *verdadero* y lo *real,* serán, por ejemplo, perfectamente opuestos). Para el dramaturgo, como para el espectador, el conocimiento de la "clave" ficticia —según la cual hay que codificar y luego leer las acciones— es indispensable.

Estas reflexiones nos conducen a una inversión de la perspectiva y de los presupuestos de la verosimilitud: no se trata —como pensaban los clásicos— de saber qué realidad hay que describir y textualizar en el texto y en la escena. Se trata de aprehender el tipo de discurso ficticio más apto para la realidad que se va a describir. La verosimilitud, como el realismo, no consiste en un problema de imitar bien la realidad, sino en una técnica artística para poner en signo esta realidad.

La verosimilitud en el teatro debe ser observada en las acciones del héroe, en su forma de hablar, en el estilo de representación que apunta a la ilusión o al naturalismo.

—> *Efecto de realidad*, *imitación, convención, realismo, decoro.*

BUKNS, 1972 - Communications, 1964. no. 11.

Vestuario

En la puesta en escena contemporánea, el vestuario juega un papel variado y de gran importancia, transformándose verdaderamente en esa "segunda piel del actor" de la que hablaba TAIROV a comienzos del siglo. Esto se debe a que el vestuario, siempre presente en el acto teatral como signo incluso del personaje y del disfraz, se ha contentado por el largo tiempo con un rol simplemente caracterizante para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación. Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad.

No obstante, el vestuario es tan antiguo como la representación de los hombres en el rito o la ceremonia, donde el hábito más que en cualquier otra parte, siempre ha hecho al monje: los sacerdotes griegos de Eleusis, los sacerdotes de los misterios medievales llevaban vestidos que también se

utilizaban en el teatro. La historia del vestuario teatral se vincula a la de la moda indumentaria, pero ella amplifica y estetiza el fenómeno social. El vestuario siempre ha existido, incluso dé 'una manera demasiado llamativa y excesiva, puesto que, hasta la mitad del siglo *XVIII,* los actores se vestían de la manera más suntuosa posible, heredando vestidos de corte de su protector, exhibiendo sus adornos como signo exterior de riqueza y sin preocuparse del personaje que supuestamente debían representar. Con el progreso de una estética realista, el vestuario ganará en precisión mimética todo lo que poseía en riqueza material y en delirio de la imaginación.

Desde la mitad del siglo XVII, en Francia, reformadores del teatro como DIDEROT y VOLTAIRE, actrices como la CLAIRON y la FAVARD o actores como LEKAIN y GARRICK, aseguran el paso a una estética más realista donde el vestuario imita al del personaje representado. A menudo sigue siendo empleado únicamente en su valor de identificación del personaje, limitándose a acumular los signos más característicos y conocidos por todos. Su función estética autónoma es muy débil. Pero el vestuario debió esperar las revoluciones del siglo XX para aprender a situarse no en sí mismo, sino en relación con la puesta en escena en su conjunto. Junto a esta dependencia del significante indumentario, el teatro reproduce sistemas fijos donde los colores y las formas remiten a un código inmutable, conocido por los especialistas (Teatro chino, *Commedia dell'Arte,* etc).

Como el vestido, el vestuario sirve primeramente para vestir, pues la desnudez, si en nuestra época ya no es un problema estético o moral, no se lleva fácilmente, al ser el cuerpo siempre socializado por el ornamento o por el disimulo, siempre caracterizado por un conjunto de índices relativos a la edad, sexo, oficio o clase social. Esta función descriptiva del vestuario es sustituida por un doble juego: en el interior del sistema de la puesta en escena, como serie de signos vinculados entre sí por un sistema más o menos coherente de vestuarios; en el exterior de la escena, como referencia a nuestro mundo, donde los vestuarios también tienen un sentido. En el interior de la puesta en escena, un vestuario se define por la semejanza y la oposición de formas, materias, cortes, colores en relación con otros vestuarios. Lo que cuenta es la evolución de vestuarios en el curso de la representación, el sentido de contrastes, la complementaridad de formas y colores. El sistema interno de estas relaciones es (o debería ser) de una gran coherencia, de manera que el público pueda leer la fábula, /ero la relación con la realidad exterior es también importante, si la representación pretende implicarnos y permitir una comparación con un contexto histórico. La elección de vestuarios siempre procede de un compromiso y de una tensión entre la lógica interna y la referencia externa: juegos infinitos de la variedad de la indumentaria. El ojo del espectador debe revelar todo lo que, de la acción, del carácter, de la situación, de la atmósfera, se ha depositado en el vestuario, como un portador de signos, como una proyección de sistemas sobre un objeto-signo. En este aspecto, el vestuario no hace sino seguir (expuesto como la "tarjeta de visita" del actor y del personaje) la evolución de la puesta en escena, que pasa del mimetismo naturalista a la abstracción realista (brechtiana particularmente), al simbolismo de efectos de atmósfera, a la desconstrucción surrealista o absurda. En el presente nos encontramos ante una utilización sincrética de todos estos efectos: todo es posible, y nada es simple. Otra vez, la evolución se sitúa entre la identificación chata del personaje a través de su vestido, y la función autónoma y estética de una construcción indumentaria que sólo tiene que rendirse cuentas a sí misma. La dificultad es hacer dinámico el vestuario: hacerlo de tal manera que se transforme, que no se agote después de un examen inicial del algunos minutos, sino que sea un "emisor'' de signos en el momento correcto, en función del desarrollo de

la acción y de la evolución de las relaciones actanciales.

A veces se olvida que el vestuario sólo tiene sentido por y en un organismo vivo. Para el actor no es solamente un adorno y un embalaje exteriores, es una relación con el cuerpo. A veces *sirve* al cuerpo adaptándose al gesto, al desplazamiento, a la actitud; otras, *ciñe* este cuerpo sometiéndolo al peso de materiales y formas, poniéndole una argolla en el cuello, tan rígida como la retórica o el alejandrino.

De este modo, el vestuario participa alternativamente, y a veces simultáneamente, del ser vivo y de la cosa inanimada. Asegura la transición entre la interioridad del locutor y la exterioridad del mundo de los objetos, pues, como señala G. BANU, "no es el vestuario solamente el que habla, sino también su realización histórica con el cuerpo". Los figurinistas de hoy ponen cuidado en que el vestuario sea a la vez materia sensual para el actor y signo perceptible para el espectador.

El signo perceptible de este vestuario es su integración a la representación, su facultad de funcionar como decorado ambulante, vinculado a la vida y a la palabra. Todas las variaciones son pertinentes: fechado aproximativo, homogeneidad o desfases voluntarios, diversidad, riqueza o pobreza de materiales. Para el espectador atento, el discurso acerca de la acción y del personaje se inscriben en la evolución de sistema indumentario. De este modo se inscribe en él el *gestus* de la obra escénica, al igual que en la gestualidad, el movimiento o la entonación. "Todo lo que, en el vestuario, enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el *gestus* social del espectáculo, es malo; todo lo que, en cambio, en las formas, los colores, las sustancias y su organización contribuya a la lectura de este *gestus*. todo esto es bueno" (BARTHES, *Essais critiques,* 53-54). Este principio se limita particularmente a un trabajo realista sobre la escena; no es exclusivo de cierta locura del vestuario: todo es posible, mientras sea sistemático, coherente y *accesible:* que el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca los sentidos que le atribuimos al contemplarlo. Paradoja de este vestuario en el trabajo teatral contemporáneo: multiplica sus funciones, sobrepasa el mimetismo y la señalización, cuestiona las categorías tradicionales demasiado fijas (decorado, accesorios, maquillaje, máscara, gestualidad, etc.). El vestuario "correcto" es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significante.

Es más fácil captar estas "enfermedades" del vestuario teatral (según BARTHES, la hipertrofia de la función histórica, estética o suntuaria) que proponer una terapéutica o simplemente una práctica de efectos de vestuario. El vestuario oscila siempre entre un "demasiado cargado" y un subempleo, entre un peso muerto y una metamorfosis espontánea. Sin embargo, todo indica que el figurinista está lejos de haber dicho su última palabra, y que investigaciones apasionantes sobre la indumentaria pueden renovar el trabajo escénico. La investigación acerca de un vestuario mínimo, polivalente, "de geometría variable" que re-segmenta y re-presenta el cuerpo humano, un vestuario "fénix" que sea un verdadero intermediario entre el cuerpo y el objeto está sin duda en el centro mismo de la investigación actual de la puesta en escena. Como una mini-puesta en escena portátil, el vestuario permite restituir al decorado sus señas de identidad al exponerlo e integrarlo en el cuerpo del actor. Si el actor ha hecho bien, durante los años sesenta y setenta, en desnudarse ante nosotros, ahora le es preciso "volver a vestirse", reconquistar todo lo que podrá dar mayor protagonismo a su cuerpo, aunque parezca ocultarlo.

G. BANU, 1981 - J. LAVER, 1964 - M. LOUYS, 1967.

Viraje

Momento en que la acción cambia de dirección, cuando un *golpe de efecto** cambia el orden de las cosas y "hace pasar al personaje en cuestión, de la desgracia a la prosperidad o de la prosperidad a la desgracia" (MARMONTEL).

Visión

Véase *punto de vista*

Visual y textual

Estos dos elementos del teatro hablado son los componentes fundamentales e indispensables de la representación teatral. Se designan por varios términos equivalentes: 1 */visual:* actuación escénica, iconicidad de la escena, imágenes escénicas; *Utextual:* lenguaje dramático y textual, *simbolización* *, sistema de signos arbitrarios. Si está claro que la puesta en escena es la confrontación del texto y de la puesta en escena de su enunciación, en cambio las propiedades recíprocas de ambos sistemas —visual y textual - son bastantes menos conocidas. A partir de los análisis de LESSING sobre la pintura y la poesía (ej.: *Lakoonte,* 1766) hasta la sistematización de JAKOBSON en signos visuales y auditivos (JAKOBSON. 1971), la comparación permite el establecimiento de las oposiciones presentadas más abajo. Estas no son absolutas, se trata más bien de aspectos dominantes en la oposición, pues en plena acción somos evidentemente incapaces de discriminar el modo de *semiosis** de cada signo, de ahí la impresión del espectáculo como totalidad y síntesis de las artes (*Gesamtkunstwerk**).

I. ESQUEMA DE OPOSICIONES

Visual	*Textual*
- Simultaneidad (estado)	- Sucesión (proceso)
1. Figuras y colores en el espacio.	1. Sonidos articulados en el tiempo.
2. Contigüidad espacial.	2. Continuidad temporal.
3. Permanencia de la imagen.	3. Fugacidad del texto.
4. Comunicación directa.	4. Comunicación mediatizada por un narrador (actor).
5. Posibilidad de una descripción de los objetos.	5. Posibilidad de una narración de los episodios.
6. Referente simulado por la escena.	6. Referente simbolizado y extraescena.
7. Posibilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto.	7. Posibilidad de explicación del texto en relación con elementos visuales.
8. Indicaciones inmediatas sobre la situación.	8. Situación no inmediatamente visible.
9. Materialización del sentido.	9. Sentido codificado por un sistema semántico abstracto.

II. MEDIACIÓN DE LA VOZ

El actor es una "imagen parlante". Esta "monstruosidad" —que ningún otro arte repite, salvo el cine— impide que sepamos cuál es el vínculo jerárquico que caracteriza el plano visual y los signos verbales. A veces, el texto se "ilustra" por una imagen, en otras, en cambio, la imagen no se comprende sin la "leyenda" de un texto *(códigos*)*. La sincronización es tan perfecta que olvidamos incluso que estamos en presencia de dos modos de significación y que pasamos sin dificultad del uno al otro (VELTRUSKY. 1941. 1976 - PAVIS. 1976a) Pero la presencia física del actor monopoliza la atención del público y predomina sobre el sentido inmaterial del texto: "en el teatro, el signo creado por el actor tiende, por su realidad subyugante, a monopolizar la atención del público a expensas de significaciones materiales que acompañan al signo lingüístico. Tiende a desviar la atención del texto hacia la realización vocal, del discurso hacia las acciones físicas, incluso hacia la apariencia física del personaje escénico, etc. (...). Como la semiótica del lenguaje y la semiótica de la actuación son diametralmente opuestas en cuanto a sus características fundamentales, existe una tensión dialéctica entre el texto dramático y el actor, basada primeramente en el hecho de que los componentes acústicos del signo lingüístico son una parte integral de los recursos vocales utilizados por el actor". (VELTRUSKY, 1976:115).

—> *Texto y escena, signo teatral, puesta en escena.*

Vivencia teatral

La representación teatral, no considerada en su aspecto de ficción sino en su realidad de fenómeno social que implica un intercambio entre actor y espectador.

I. ESTRUCTURA DEL HECHO TEATRAL

El estructuralismo ha teorizado la oposición procedente de SAUS-SURE (lengua/habla) entre sistema (sincrónico) de diferencias significativas y extensión temporal (diacrónica) del *discurso**. Esta oposición la encontramos en el teatro examinando:

A. los *sistemas** de signos de los que extraemos las leyes estructurales;
B. la dimensión temporal de la obra al considerar la actividad de *interpretación* * del espectador.
El hecho teatral incluye así la *presencia* * del público y su facultad de intervención crítica con respecto a la puesta en escena.

II. EL AQUÍ Y AHORA

Una de las características específicas de la teatralidad consiste en ser una presencia humana ofrecida a la mirada del público. Esta relación viva entre actor y espectador constituye la base de la relación entre sala y escena, y de la construcción de la ilusión: "la esencia del teatro no está en la narración de un acontecimiento, en la discusión de una hipótesis con el público, en la representación de la vida cotidiana y tampoco en una visión (...). El teatro es un acto acabado aquí y ahora, en los organismos de los actores

y ante otros hombres" (GROTOWSKY, 1971:86-87).

III. RELACIÓN VIVENCIAL

Esta situación particular del acto teatral explica que todos los sistemas escénicos, comprendido el texto, dependen del establecimiento de esta relación vivencial: "el significado de una obra de teatro está mucho más lejos del significado de un mensaje puramente lingüístico que de la significación de un hecho" (MOUNIN. 1970:94).

IV. FRAGILIDAD DE LA FICCIÓN*, PREVALENCIA DEL HECHO

Si la escena dispone de medios poderosos para producir una ilusión (narrativa, visual, lingüística), el espectáculo depende en todo instante de la intervención exterior factual: ruptura de la representación, interrupción del texto, efecto imprevisto, escepticismo del espectador etcétera.

V. FUERZA COMUNICATIVA

Para ciertos directores o teóricos, el objetivo de la representación ya no es la magia ilusionista *sino* la conciencia de una realidad vivida por el público. La idea misma de ficción, que hace olvidar In comunicación del acontecimiento, se le presenta como algo extraño: "La ilusión que buscamos crear no se centrará sobre la mayor o menor verosimilitud de la acción, sino sobre la fuerza comunicativa y la realidad de esta acción. Cada espectáculo será, por el hecho mismo, todo un acontecimiento" (ARTAUD). La escena deviene un "lenguaje concreto", el lugar de una experiencia que no reproduce algo anterior.

VI. FORMA VIVENCIAL PURA

Ciertas formas actuales de "teatro" (el happening, la fiesta popular, el "teatro invisible" de BOAL, 1977 y 1980), buscan la versión más pura del hecho vivencial: el espectáculo se inventa a si mismo negando todo proyecto y toda simbología.

—> *Estructura, ilusión, happening, recepción, especificidad teatral, hermenéutica.*

DERRIDA, 1967 - RICOEUR, 1969 - MOUNIN, 1970 - VOLTZ, 1974 - COLE, 1975 - BOAL, 1977, 1980 - KANTOR, 1977 - TANASE, 1978.

Vodevil

(De "Vaux de Vire", palabra utilizada en Francia a fines del siglo XIV, luego "voix de ville" canciones populares urbanas.)

Comedia que contiene canciones y bailes, de fines del siglo XVII. Hoy, comedia ligera sin pretensiones intelectuales. "El vodevil (...) es para la vida real lo que el monigote articulado es para el hombre que camina, es decir, una exageración muy artificial de cierta rigidez natural de las cosas" (BERGSON. 1899:78). Es una obra cómica y optimista cuya intriga es muy compleja y que se destaca por sus agudezas o *dichos de autor**.

SIGAUX, 1970.

Voz

La voz del actor juega un papel capital, muy mal conocido, en la *fabricación del sentido teatral,* pero es *difícil* describirla y formalizarla para evaluar su efecto en el espectador.

Dos tipos de criterios pueden servir para una primera caracterización-

I. CRITERIOS PROSÓDICOS

Ritmo,* entonación, acentuación, claridad de la *declamación**. La entonación de la frase indica de entrada la actitud del locutor, su lugar en el grupo, *Modaliza* * los enunciados y les imprime una luz muy sutil (de ahí la prueba del actor encargado de comunicar situaciones distintas, pronunciando las mismas palabras en tonos diferentes).

Hoy, casi podríamos distinguir a los directores que dejan *oir el texto* de los que lo ponen en *imágenes* ilustrándolo icónicamente.

II. CRITERIOS FÓNICOS

Se refieren a la calidad significante de la voz: elevación, fuerza, timbre (o colorido). Estos factores son puramente materiales, por ello son difícilmente manejables por el actor. Identifican inmediatamente al personaje, y su acción en el espectador se experimenta directa y *sensualmente,* siendo un elemento corporal del actor-locutor. En el teatro, más aún que en el mensaje cotidiano, la materialidad de la voz jamás es totalmente anulada en beneficio del texto. La "textura de la voz" (BARTHES, 1973a), término que ilustra la materialidad del producto vocal, es un mensaje anterior a su expresión-comunicación (según un acento, una entonación, una coloración psicológica). No tiene nada de intencional y expresivo, sino que es "mixta, erótica de timbre y lenguaje, por ello puede ser también, como la dicción, la materia de un arte: el arte de conducir su cuerpo (de aquí su importancia en el teatro del Lejano Oriente)'' (104).

La voz es la confluencia del cuerpo y del lenguaje articulado; es una mediación entre la pura corporeidad no codificable y la textualidad inherente al discurso, "intervalo del cuerpo y el discurso" (BER-NARD, 1976:353), "oscilación permanente, doble movimiento en tensión puesto que busca resonancia corporal y, por lo tanto, goce de los límites orgánicos por una producción significante a la que simultáneamente busca sobrepasar para comunicar a otro" (358). La voz se sitúa, pues, en un lugar de tensión dialéctica entre cuerpo y texto, actuación y estructura de signos textuales. El actor es, gracias a su voz, al mismo tiempo pura presencia física y portador de un sistema de signos lingüísticos. En él se realiza, a la vez, una encarnación del verbo y una puesta en sistema del *cuerpo* *.

—> *Cesto, declamación, gestus.*

VELTRUSKY, 1941, 1976 - TRAGER, 1958.

BIBLIOGRAFÍA

La mayoría de los artículos constan de una bibliografía especifica. Cuando una obra se cita en el texto, no es citada al fin del artículo, sin embargo constituye una referencia de base con respecto al problema tratado. Los términos seguidos por un asterisco remiten también a su bibliografía respectiva. La fecha de la obra o del artículo es la de la edición empleada. Para los textos muy conocidos y reeditados, a veces hemos indicado entre paréntesis la fecha de su primera publicación.

ABEL. L.

1963 *Metatheatre. A New View of Dramatic Form,* Nueva York, Hill and Wang.

ABIRACHED. R.

1978 *La Crise du personnage dans le théátre moderne,* París, Grasset.

ABRAHAM. P.

1933 *Le Fhysíque au théátre,* París, Editions Coutan-Lambert. ADAM. J. M.

1976 *Linguistique et discours littéraire,* París, Larousse. ADAMOV, A.

1964 *Ici et maintenant,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Editorial Losada. *Aquí y ahora,* Buenos Aires, 1967.)

ALTER. J.

1975 "Vers le mathématexte au théátre: *en* codant Godot", en: HELBO, 1975. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gili, *Hacia el matematexto en el teatro: codificando a Godot,* en A. Helbo (comp.). *Semiología de la representación,* Barcelona, 1978.)

ALTHUSSER, L.

1965 "Notes sur un théátre matérialiste", en: *Pour Marx*. París. Maspéro. (Traducción castellana en "*Primer Acto"* n." 87.)

ANCELIN-SCHUTZENBERGER, A.

1970 *Précis du psvchodrame,* París, Editions Universitaires.

ANDERSON. M. (comp.).
1965 *Classical Drama and its Influence,* Londres. Methuen.

ANTOINE. A.
1903 "Causerie sur la mise en scéne ", en: *La Revue de Paris,* 1 de abril.

APPIA, A.
1895 *La Mise en Scéne du drame wagnérien,* París. León Chailley.
1921 *L'Oeuvre d'art vivant,* París-Ginebra. Atai-Billaudot.
1954 "Acteur. espace, lumicre, peinture", en: *Théátre populaire,* N." 5, enero-febrero.
1963 *La Musique et la mise en scéne,* Berna, Société suisse du théátre (publicado en 1899).

ARISTOTELES
1969 *Poétique,* París, Les Belles Lettres. (Traducción castellana en Espasa-Calpe, *Arte Poética,* 1979.)

ARRIVE, M.
1973 "Pour une théorie des textes polyisotopiques", en *Langa-ges,* n." 31.

ARTAUD, A.
1964a *Oeuvres completes,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Alberto Corazón Editor, *El pesa nervios,* Madrid, 1976; en Ediciones Insurrexit, *Cartas a los poderes,* Buenos Aires, 1974; en Tusquets Editor. *Carta a la vidente,* Barcelona. 1971; en José J. de Olañeta Editor, *Cartas a André Bretón,* Barcelona, 1977; en Alian/a Editorial, S. A., *El cine,* Madrid, 1973; en Editorial Sudamericana, S. A.. *El teatro y su doble,* Buenos Aires, 1977; en Editorial Fundamentos, *Heliogábalo o el anarquista coronado,* Madrid,
1972, *Mensajes revolucionarios*. Madrid. 1976, *Cartas desde Rodez,* Madrid. 1975-1976 y *Van Gogh: el suicidado de la sociedad,* Madrid, 1977; en UNAM, *México,* México, D. F.. 1964; en Barral Editores, *Los Tarahumaras,* Barcelona,
1977.)
1964b *Le Théátre et son double,* París, Gallimard, "Idées". (Traducción castellana en Editorial Sudamericana, S. A.. *El teatro y su doble,* Buenos Aires. 1977.)

ARTIOLI, U.
1972 *Teorie del la scena - dal Naturalismo al Surrealismo. I: Dei Meininger a Craig,* Florencia, Sansoni.

ASLAN, O.
1963 *L'Art du théátre,* París, Seghers (compilación de textos).
1974 *L'Acteur au XXe siécle*, París, Scghers, 1974. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gili, S. A., *El actor en el siglo XX,* Barcelona, 1979.)
1977 "LTmprovisation, approche d'un jeu créateur", en: *Revue d'Esthétique,* 1977, 1-2.

ATTINGER, G.
1950 *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Franqais,* París, Librairie Théâtrale.

AUBAILLY, J. C.
1976 *Le Monologue, le Dialogue et la Sotie,* París, Ed. Honoré Champion.

AUBERT, C.
1901 *L'Arl mimique,* París, E. Meuriot.

AUERBACH. E.
1969 *Mimesis - La Représentation de la Réalité dans la littérature occidentale,* París, Gallimard. (Traducción castellana en F.C.E.. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México, 1950.)

AUSTIN, J. L.
1970 *Quand dire, c'est faire.* París, Seuil. (Traducción castellana en Paidós Ibérica, *Cómo hacer cosas con palabras,* Barcelona. 1982.)

ASIZA. C. - OLIVIERI, C. SCTRICK, R.
1978 *Dictionnaire des types et caractéres littéraires,* París, Nathan.

BABLET. D.
1960 "Le mot décor cst périmé", en: *Revue d'Esthétique,* Tome 13, fase. 1.
1965 *Le Décor de théátre de 1870 á 1914,* París. C.N.R.S.
1968 *La Mise en scéne contemporaine* (1887-1914), París, La Rc-naissance du Livre.
1973 "Pour une méthode d'analyse du lieu théátrar*. en: *Travail Théátral,* n." 13, oct.-dic.
1975 *Les Révolutions scéniques au XXe siécle,* París, Sociéte Internationale d'Arl XXe siécle.
1978 (Table ronde internationale du C.N.R.S., ed. D. Bablet, *Collage et montage au théátre et dans les autres arts durant les années Vingt,* Lausana. La Cité.

BADIOU. A.
1969 *Le Concept de modéle,* París. Maspéro.

BAHKTINE. M.
1965 *Tvortchestvo Frangois Rabelais,* Moscou. (Traducción francesa: *l.'Oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Rennaissance,* París, Gallimard. 1970.) (Traducción castellana en Barral Editores. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* editado en Barcelona. 1974.)

BALCERZAN, E. y OSINSKI, Z.
1966 "Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informa-tionstheorie", en: *Zagadnienia Rodzajów literackich,* Tome VIII, Zeszyt 2 (15).

BANU, G

1981 *Le costume de théátre,* París, C.N.D.P.

BAR, F.

1960 *Le Gtnre Burlesque en Frunce au XVlié siécle,* París, Ed. d'Artrey.

BARKER, C.

1977 *Theatre Games. A New Approach to Drama Training,* Londres, Eyre Methuen.

BARRAULT, J. L.

1959 *Nouvelles Réflexions sur le théátre,* París, Flammarion.

BARRUCAND. D.

1970 *La Catharsis dans le théátre, la Psychanalyse et la Psychothé-rapie de groupe,* París, Epi.

BARRY. J.

1970 *Dramatic Structure: the Shaping of Experience,* Berkeley, University of California Press.

BARTHES, R.

1953 *Le Degré zéro de Técriture,* París. Seuil.

1957 *Mythologies,* París, Seuil. (Traducción castellana en Siglo XXL Mitologías. México. D. F., 1980.)

1963 *Sur Racine,* París, Seuil.

1964 *Essais Critiques,* París, Seuil. (Traducción castellana en Seix Barral, *Ensayos críticos.* Barcelona, 1977.)

1965 "Le théátre grec", en *Histoire des spectacles,* Gallimard.

1966a "Introduction ü l'analyse structurale des récits". en: *Communications,* n." 8 (también en *Poétique du récit,* 1977). (Traducción castellana en Editorial Tiempo Contemporáneo; *Análisis estructural del relato,* 1982.)

1966b *Critique et vérité,* París. Seuil. (Traducción castellana en Siglo XXL *Critica y verdad,* Buenos Aires. 1972.)

1970 *S/Z,* París, Seuil. (Traducción castellana en Siglo XXL *S/Z,* Madrid, 1980.)

1971 "De L'Oeuvre au texte", *Revue d'esthétique,* 3.

1973a *Le Plaisir du texte,* París, Seuil.

1973b "Diderot. Brecht. Eisenstein". en: *Revue d'Esthétique,* vol. XXVI. fase. 2-3-4.

1974 "Le grain de la voix". en *Musique en jeu,* n." 9.

1975 *Roland Barihes par Roland Barthes.* París, Seuil. (Traducción castellana en Kairós. *Roland Barthes,* Barcelona.

1978.)

BARTOLUCCL G.

1968 *La scritura scenica,* Roma. Lerici.

BARTOLUCCI, Ci. y URSIC, G.

1977 *Teatro-Provocazione*, La Biennalc di Venezia, Marsilio Editori.

BATAILLON, M.
1972 “Les financcs de la dramaturgie", en: *Travail Théátral,* n.° 7.

BATY, G.
1945 “La mise en scéne” en: *Théátre I,* París, Ed. du Pavois.

BAUDELAIRE. C.
1951 *Oeuvres complétes,* París, N.R.F. Pléiade (en particular “de l’essence du rire", 1855. “R. Wagner et Tannhéiuser", 1861).

BAUDRILLARD. J.
1968 *Le Svstéme des objets,* París. Gonthicr.

BECO DE FOÜOUIERES. L.
1881 *Traité de diction,* París. Charpentier.

BEHELER. E.
1970 “Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie". en: *Arcadia,* Band 5, Heft 2.

BELLERT. I.
1970 “On a Condition of the Coherence ofTcxts”. en: *Semiótica,* n.” 2.

BENJAMIN. W.
1969 *Ecrits sur Brecht,* París. Maspéro. (Traducción castellana en Taurus, *Tentativas sobre Brecht,* 1975.)

BENMUSSA. S.
1974 “La déréalisation par la mise en scéne" en: *L'onirisme et Tinsolite dans le théátre franqais eontemporain.* (P. Vernois, comp.). París. Klincksieek.
1977 “Travail de scéne. travail de reve”, en: *Revue d'Esthétique,* n." 1-2.

BENTLEY. E.
1957 *In Search of Theatre,* Nueva York. Vintage Books.
1964 *The Life of the Drama,* Nueva York, Atheneum. (Traducción castellana en Paidós Ibérica. *La vida del drama,* Barcelona. 1982.)

BENVENISTE. E.
1966 *Problémes de linguistique générale,* París. Gallimard. vol. I. (Traducción castellana en Siglo XXL *Problemas de lingüística general,* Buenos Aires. 1974.)
1974 *Problémes de linguistique générale,* París, Gallimard. vol. 2.

BERGALA. A.

(Sin fecha) *Initiation á la sémiologie du récit en images,* París, Les cahiers de l'audio-visuel.

BERGMAN. G.

1964 “Der Eintritt des Berufsregisscurs in das franzÓsiche Thea-ter", en: *Maske und Kothurn.* n." 3-4.

1966 “Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne", en: *Maske und Kothurn,* n.° 12.

1977 *Lighting in the Theatre,* Estocolmo, Almqviest et Wiksell International.

BERGSON, H.

1899 *Le Rire. Essai sur la signification du comique,* París. (Traducción castellana en Prometeo, *La risa,* 1971.)

BERNARD, M.

1976 *L'Expressivité du Corps,* París, J. P. Delarge.

1977 “Les mythes de l’improvisation théátrale ou les travestisse-ments d’une théátralité normalisée", en: *Revue d’Esthéti-que,* n." 1-2.

BIAGINI, E.

1979 *La lettura - daU'explication de textes alia semiótica letteraria,* Florencia, Sansoni.

BIBLIOTECA TEATRALE.

1978 (“Dramma/Spettacolo, n." 20.)

BICKERT, H.

1969 *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonis-chen-Bauform,* Marburger Beitráge zur Germanistik. vol. 23.

BIDDLE, B. y THOMAS, E.

1966 *Role tlieory,* Nueva York, J. Wiley.

BLOCH, E.

1973 *"Entfremdung* el *Verfremdung,* aliénation et distanciaron", en: *Travail théátral,* n." 11, Primavera.

BOAL. A.

1977 *Le théátre de l’opprimé,* París, Maspéro.

1980 *Jeux pour acteurs et non-acteurs,* París. Maspéro.

BODKIN, M.

1934 *Archetypal Patterns in Poetry,* Londres.

BOGATYREV, P.

1971 “Les signes au théátre”, en: *Poétique,* n." 8, 1971.

1976 “Semiotics in the Folk Theatre" y "Forms and Fonctions of Folk Theatre". en Matejka. 1976a.

BOOTH, W.

1961 *The Rhetoric of Fiction,* Chicago University Press. (Traducción castellana en Santiago Bosch. *La retórica de la ficción*,

1974.)

1974 *The Rhetoric of Irony,* The University of Chicago Press.

1977 “Distance et point de vue". en: *Poétique du récit.* París. Seuil.

BOUCHARD, A.

1878 *La langue théátrale,* París, Arnaud et Labal.

BOUSSIAC, P.

1973 *La Mesure des gestes. Prelégoménes á la séniiotique gestue-lie,* La Haye, Mouton.

BOURDIEU, P.

1979 *La distinction. Critique sociale du jugement,* París, Minuit.

BRADBROOK, M. C.

1969 *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy,* Londres, Cambridge University Press (l." ed. 1935).

BRAINERD, B. y NEUFELDT, V.

1974 “On Mareus’ Method for thc Analysis of the Strategy of a Play”, en: *Poetics,* n.° 10.

BRECHT, B.

1951 *Versuche (25, 26, 35), Heft 11,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

1961 * Véase *Theaterarbeit.*

1963-70 *Petit Organon pour le théátre* (1948-1954), París, L’Ar-che. (Traducción castellana en *Primer Acto,* n.° 86.)

1967 *Gesammelte Werke in 20 Blinden,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

1972 *Ecrits sur le théátre,* París. L’Arche, vol. 1. (Traducción castellana en Nueva Visión, *Escritos sobre teatro,* Buenos Aires, 1970.)

1976 *Journal de travaii,* París, L’Arche. (Traducción castellana en Crítica, *Diarios,* Barcelona, 1980.)

BREMOND, C.

1973 *Logique du récit,* París, Seuil.

BROOK, P.

1968 *The Empty Space,* Londres, McGibbon and Kec. (Traducción francesa de Seuil, 1977.) (Traducción castellana en Ediciones Península. *El espacio vacío,* Barcelona, 1969.)

BROOKS, P.

1974 “Une csthétique de rétonnement: le mélodrame”, en: *Poétique,* n." 19.

BÜCHNER, G.
1965 *Werke und Briefe,* Frankfurt, D. T. V.

BÜHLER, K.
1934 *Sprachtheorie,* lena, Fischer.

BURKE, K.
1944 *The Philosophy of Literary Forms: Studies in Symbolic Ac-tion.* Nueva York, Vintage.
1966 *Language as Symbolic Action,* Berkeley, University of California Press.

BURNS. E.
1972 *Theatricality,* Londres. Longman.

CAGE. J.
1966 *Silence,* Cambridge, M. I. T. Press.

CAHIERS DU XXc SIECLE
1976 (“La parodie”), n.' 6.

CAHIERS RENAUD-BARRAULT.
1977 (“Scéne. film, son...”: article de M. KIRBY, G. FINK. E. ROHMER. S. BENMUSSA). n. 96.

CAILLOIS. R
1958 *Les Jeux el les Hommes,* París Gallimard. (Traducción castellana en Seix Barral. *Teoría de los juegos,* Barcelona, 1958.)

CALDERWOOD, J.
1971 *Shakespearean Melodrama,* Minneapolis. University of Minnesota Press.

CAMPBELL, T.
1933 *Hebbel, Ibsen and the analyiic exposition,* Heidelberg.

CASTRO. A.
1916 “Algunas observaciones acerca del concepto del Honor en los siglos XVI y XVII”. en *Revista de Filología Española,* (enero-marzo, 1916). Vol. III.
1976 *De la edad conflictiva,* Madrid.

CASTRO LEAL. A.
1943 *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra,,*México, Ediciones Cuadernos Americanos.

CAUNE, J.
1978 “L’analyse de la représentation théátrale aprés Brecht”. en: *Sílex,* n." 7.

CLARK. B. H.
1965 *European Theories of the Drama,* Nueva York, Crown Publishers.

COLE. D
1975 *The theatrical event,* Wesleyan University Press, Midd> letown.

COLLET, J. - MARIE. M. - PERCHERON, D. - SIMON, J. P. -VERNET, M
1977 *Lecture du film,* París, Albatros.

COMMUNICATIONS
1964 ("Le vraisemblable"), n." 11.

COPFERMAN, E.
1969 *Roger Planchón,* Lausana, La Cité.

COPEAU, J.
1974 "L expérimentation des ouvragcs du passé", en: *Registres I: Appels,* París, Gallimard, 1974.

COPPIETERS, F. y TINDEMANS, C.
197.7 "The theatre public. A semiotic approach", en: Institut für Publikumsforschunc. 1977.

CORTI, M.
1976 *Principi della communicazione litteraria,* Milán, Bompiani.

CORVIN, M.
1978 "La redondancc du signe dans le fonctionnemcnt théátral", en: *Degrés,* n." 13 ("théátre et sémiologie").

CRAIG, G.
1905 *De l'Art du Théátre,* París, Lieutier, Librairie théátrale. (Traducción castellana en Librería Hachette, S. A., *Del arte del teatro,* Buenos Aires, 1972.)
1964 *Le Théátre en marche,* París, Gallimard.

CRITIQUE ET CREATION LITTERAIRES EN FRANCE AU XVIIe SIECLE
1977 (Ouvrage collectif dans le cadrc des Colloques Internatio-naux du C.N.R.S., n.° 557), París, C.N.R.S.

CUBE, F. von
1965 "Drama ais Forschungsobjekt der Kybernetik", en: *Mathe-matik und Dichtung* (ed. H. Kreuzer), Munich, Nymphen-burger Verlag.

CULLER. J.
1975 *Structuralist Poetics*. Ithaca, Cornell University Press. (Traducción castellana en Anagrama. *Poética estructuralista,* Barcelona, 1979.)

CZAPOW. G. y C.
1969 *Psychodrama. Proba Ocenv,* Varsovia.

CHABERT. P.
1976 “Le corps coinmc matériau dans la représentation théátra-le", en: *Recherches poétiques,* París. Klincksieck, vol. 2.

CHABROL. C.
1973 *Sémiotique narrative et textuelle,* París, Larousse. (Traducción castellana en Narcea. *Semiótica narrativa,* 1975.)

CHAIKIN. J.
1972 *The Presence of the Actor,* Nueva York. Atheneum.

CHAILLET. J.
1971 “Rythme verbal et rythmc gestucl. Essai sur l'organisation musicale du temps", en: *Journal de psychologie nórmale et pathologie,* n.” 1. enero-marzo.

CHANGE
1968 (“Le montagc*'), n " 1.

CHARLES. M.
1977 *Rhétorique de la lecture,* París, Seuil.

CHIARINI. P.
1970 *fírecht, Lukács e il realismo,* Barí. Laterza.
1971 “L’écriture scénique brechtiennc: style ou méthode”, en: *Travail théátral,* n." 4. (Traducción castellana en Alberto Corazón. *La escritura brechtiana: estilo o método,* en J. A. Hormigón (comp.). *lirecht y el realismo dialéctico.* Madrid.
1975.)

CHKLOVSKI, V.
1965 "L’art comme procédé” (1917), en: Todorov, 1965

DALLENBACH, L.
1977 *Le récit spéculaire,* París, Seuil.

D'AMICO, M.
1974 *Scena e parola in Shakespeare,* Turín, Einaudi.

D'AUBIGNAC. F. H.
1657 *La Pratique du Théátre,* comp. P. Marlino. París. Champion. (1927).

DEAK, F.

1976 "Structuralism in Theatre: The Fragüe School Contribu-tion". en: *The Drama Review,* vol. 20. n.“ 4, Tomo 72. dic.

DECROUX. E.
1963 *Paroles sur le mime*. París. Gallimard.

DEGRES
1978 (‘Théátre et sémiologie”), n." 13.

DELOCHE. J.
1977 *Des Ambiguités du collage. Recherches á partir de deux spectacles de R. Planchón,* thése de lile cycle. Universidad de París III.

DE MAN. P.
1971 *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contempo-rarv Criticisms,* Nueva York. Oxford University Press.

DEMARCY. R.
1973 *Eléments d'une sociologie du spectacle,* París. U.G.E.

DE MARINIS. M.
1975 ‘‘Materiali bibliografici per una semiótica del teatro”, en: *Versus,* n." 11.
1977 (Con G. BETTETINI). *Teatro e communicazione,* Florencia. Guaraldi.
1978 “Lo spettacolo come testo”, en: *Versus,* n." 21 (1.‘ parte).
1979 **Lo spettacolo come testo" en: *Versus,* n." 22 (2.‘ parte).
1980 *Almanacco del mimo contemporáneo*. Florencia. Casa Usher.

DERRIDA. J.
1967 *L Ecriture et la Différence,* París. Seuil.

DESCOTES. M.
1964 *Le Public de théátre et son histoire.* París. P.U.F.

DE TORO. A.
1983 “Sistema semiótico. Estructura del drama de honor de Lope de Vega y Calderón de la Barca”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 7. 1 (Otoño. 1982).

DE TORO. F.
1983 *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo.* Tübin-gen. Gunter Narr Verlag. 1983.

DHOMME, S.
1959 *La mise en scéne d’Antoine á Brecht,* París, Fernand Nathan.

DICTIONNAIRE DES PERSONNAGES LITTERAIRES ET DRA-

MATIQUES DE TOUS LES TEMPS ET DE TOUS LES PAYS.
1960 París. SEDE.

DIDEROT. D.
1773 “Le paradoxe sur le comédien". (Traducción castellana en Aguilar, *Paradoja acerca del comediante,* 1964.)
1962 *Oeuvres romanesques,* París, Garnier.
1975 *De la poésie dramatique* (1758), París. Classiques Larousse.

DIETRICH. M. (comp.).
1966 “Bühnenform und Dramenform”, en: *Das Atlantisbuch des Theaters,* Zürich, Atlantisverlag.
1975 *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre - Mise en scéne en documentation, recherche et enseignement,* Salzbur-go. Otto Müller Verlag.

DINU. M.
1977 “How to Estímate the Weight of Stagc Relations”. en: *Poetics,* vol. 6. n." 3-4.

DODD. W.
1979 “Metalanguage and Charactcr in Drama”, en: Lingua e Stile. XIV, n.“ 1, marzo.

DOMENACH. J. M.
1967 *Le Retour du tragique,* París. Gallimard. (Traducción castellana en Edicions 62. *El retorno de lo trágico,* Barcelona.)

DORCY. J.
1958 *A la recherche de la mime et des mimes Decroux. Barrault, Marceau.* Neully-sur-Seine. Cahiers de danse et de culture.

DORFLES. G.
1974 *"ínnen et aussen* en architecture et en psychanalyse”. en: *Nouvelle Revue de psychanalyse,* n.” 9. Primavera.

DORT. B.
1960 *Lecture de Brecht,* París. Seuii. (Traducción castellana en Seix Barral. *Lectura de Brecht.* Barcelona. 1973.)
1967 *Théátre public,* París. Seuil.
1971 *Théátre réel,* París. Seuil.
1975 “Les classiques ou la métamorphose sans fin”, en: *Histoire littéraire de la Frunce,* París. Editions Sociales. 1975.
1977a “Un age d'or - Sur la mise en scéne des classiques en Franco entre 1945 et 1960”. en: *Revue de l'histoire littéraire de la France,* vol. IV.
1977b "Paradoxe et tentations de l’actcur contemporain", en: *Revue d'Esthétique,* 1-2.
1979 *Théátre en jeu,* París. Seuil.

DRAMA REVIEW.
1969 (“naturalisation revisited"), Tomo 42.
1973 (“Russian Issue"), Tomo 57.
dughemin. j.
1945 *L’Agon dans la tragédie grecque,* París.
duchet. c.
1973 “Une écriture de la sociabilité”, en: *Poétique,* n." 16. DUCROT, O.
1972 *Dire et ne pas dire*, París, Hermann. (Traducción castellena en Anagrama, *Decir y no decir,* Barcelona, 1982.)

DURRENMATT, F.
1955 y 1966 *Theaterschriften und Reden.* Zurich, Arche (traducción francesa, París, Gallimard. 1970).

DUKORE. B.
1974 *Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski,* Nueva York. Holt, Rinehart and Winston.

DURAND. G.
1969 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* París, Bordas.

DURAND. R.
1975 “Problemes de l’analyse structurale et sémiotique de la forme théátrale", en: HELBO. 1975. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gili, S. A.. *Problemas del análisis estructural y sentiótico de la forma teatral,* en A. Helbo (comp.) *Semiología de la representación,* Barcelona. 1979.)

DUVIGNAUD, J.
1965 *L'Acteur - Esquisse d'une sociologie du comédien,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Taurus, *El actor. Para una sociología del comediante,* Barcelona, 1966.)
1970 *Spectacle et société,* París. Denoél.

ECO. U.
1965 *L’Oeuvre ouverte,* París, Seuil. (Traducción castellana en Ariel, *Obra abierta,* 1979.)
1973 “Tutto il mondo é attorc". en: *Terzoprograma,* 2-3.
1975 *Trattato di semiótica generóle,* Milán. Bompiani. (Traducción castellana en Lumen. *Tratado de semiótica general,* Barcelona. 1981.)
1976 “Códice", en: *Versus,* n." 14.
1977 “Semiotics of Performance", en: *The Drama Review,* XXI. 1.
1978 “Pour une reformulation du concepi de signe iconique", en: *Communications,* n." 29.

EISENSTEIN. S.
1976 *Le Film: sa forme, son sens,* París, C. Bougeois. (Traducción castellana en Siglo XXL *El sentido del cine,* Buenos Aires. 1974.)

1976-78 *La Non-indifférence nature,* París. Union Générale d'E-ditions. vol. 1 y 2.

ELAM. K.

1977 "Language in the theatre'*, en: *Sub-stance,* n. 18-19 (Theater in France, Ten Years of Research, comp. J. Féral).

1980 *The semioiics of theatre and drama,* Londres, Mcthuen.

ELLIS-FERMOR, U.

1945 *The Fronliers of Drama,* Londres, Methuen and Co.

ELSE. G.

1957 *Aristotle's Poeties: The Argumént,* Cambridge, Harvard University Press.

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO.

1954-1968 (comp. S. D'Amico). Roma, Le Maschere.

ENCYCLOPEDIE DE LA PLEIADE.

1965 Histoire des spectacles (comp. G Dumur). París. Ga-llimard.

ENGEL, J. J.

1788 *Idées sur le geste et Taction théátrale,* París, Barrois.

ERLICH. V.

1969 *Russian Formalism,* La Haya. París, Mouton. (Traducción castellana en Seix Barral, *El formalismo ruso,* Barcelona, 1974.)

ERTEL. E.

1978 "Eléments pour une sémiologie du théátre". en: *Travail théátral,* n.[lc] 28-29.

ESSLIN, M.

1961 *The Theatre of the Absurd,* Nueva York. Doubleday. (Traducción castellana en Seix Barral, *El teatro del absurdo,* Barcelona, 1966.)

EVREINOFF, N.

1930 *Le théátre dans la vie,* Paris, Stock. (Traducción castellana en Editorial Leviatán/Ediciones Siglo Veinte, *El teatro en la vida,* Buenos Aires, 1963.)

FERAL. J.

1977 *Substance,* n." 18-19.

FERGUSSON. F.

1949 *The Idea of a Theatre,* Nueva York. Doubleday.

FLASHAR, H.

1974 "Aristóteles und Brecht", en: *Poética,* 6. Band, Heft 1.

FLECNIACOSKYA, J.L.
1961 *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón,* Montpellier, P. Déhan.

FONTANIER. P.
1968 *Les Figures du discours,* París, Flammarion.
558

FOUCAULT, M.
1966 *Les Mols el les dioses,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Siglo XXI, *Las palabras y las cosas,* 1967.)

FRANCASTEL, P.
1965 *La Réalité figuralive,* París, Gonthier.
1970 *Eludes de sociologie de l'art.* París, Denoel-Gonthier. (Traducción castellano en Alianza Editorial, *Sociología del arle,* Madrid 1981.)

FREGE, G.
1971 *Ecrits logiques el philosophiques,* París, Seuil. (Traducción castellana en Tecnos, *Escritos lógico-semánticos,* 1974.)

FRENZEL, E.
1963 *Stoff-Motiv-und Symbolforscltung,* Stuttgart, J.B. Metzlers-che Verlagsbuchhandlung.

FREUD, S.
1969 *Studienausgabe,* Fránkfurt, Fischer Verlag, 10 vol.
1973 *L'lnterprétation des réves,* París. P.U.F. (Traducción castellana en Alianza Editorial, *La interpretación de los sueños,* Madrid, 1981.)

FREYTAG, G.
1965 *Die Technik des Dramas* (1857), 13 ed.. Darmstadt.

FRYE, N.
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press. (Traducción francesa, París, Gallimard, 1969.)

FUMAROLI, M.
1972 "Rhétorique et dramaturgie: le statut du pcrsonnage dans la tragédie classique". en: *Revue d'liistoire du théátre,* n.“ 3.

GALE, R.
1971 “The fictive use oí language". en *Pltilosophy,* 46.

GALIFRET-GRANJON. N.
1971 "Le figural gestuel", en: *Eludes Philosophiques,* n." 3.

GARDIN, J. B.
1974 *Les Analyses de discours,* Neuchátel. Delachaux el Niestlc.

GASSNER, J.
1965 *Directions in Modern Theatre und Drama,* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

GENETTE, G.
1966 *Figures I,* París. Seuil.
1969 *Figures II,* París, Seuil.
1972 *Figures III,* París, Seuil.
1976 *Mimologiques,* París, Seuil. (Traducción castellana en Por-cel. *Mimológicas,* 1980.)
1977 “Genres", "types”, ‘'modos", en: *Poétique,* n." 32. noviembre.

GENOT, G.
. 1973 "Tactiquc du sens", en: *Semiótica,* VIII-3.

GINESTIER. P.
1961 *Le Théátre contemporain dans le monde,* París. P.U.F.

GIRAULT. A.
1975 “Deux Timón d’Athénes". *Théátre/Public,* n. ’5-6.

GIRARD, R.
1968 *R. M. Lenz, genése d'une dramaturgie du tragicomique,* París. Klincksicck.

GISSELBRECHT. A.
1971 “Marxismo et théorie de la littérature". en: *La Nouvelle Critique,* n." 39 bis.

GITEAU. C.
1970 *Dicctionnaire des arts du spectacle* (francés, inglés, alemán), París, Dunod.

GODARD. C.
1980 *Le Théátre depuis 1968,* París, Laltés.

GOETHE, F. W.
1970 *Werkausgabe,* Frankfurt, Insel, 6 vol.

GOFFMAN, E.
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life,* Nueva York, Doubleday. (Traducción castellana en Amorrortu, *La presentación de la persona en la vida cotidiana,* 1971.)
1974 *Frame analysis,* Harmondsworth, Penguin Books.

GOLDMANN, L.
1955 *Le Dieu caché, étude sur la visión tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théátre de*

Hacine, París, Gallimard. (Traducción castellana en Península, *El hombre* y *lo absoluto,* Barcelona, 1968.)

GOMBRICH, E.

1972 *LArt et T ¡Ilusión, psychologie de la représentation pie tu rale,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Gustavo Gili, S. A.. *Arte e ilusión,* Barcelona, 1982.)

GOODMAN. N

1968 *Languages of Art,* Nueva York, Bob Merrills. (Traducción castellana en Seix Barral. *Lenguajes del arte,* Barcelona,. 1974.)

GOUHIER, H.

1958 *L'Oeuvre théátrale,* París, Flammarion. (Traducción castellana en Eudeba, *La obra teatral,* Buenos Aires, 1961.)

1968 *L'Essence du théátre,* París, Flammarion. (Traducción castellana en Ed. Artola, *La esencia del teatro,* Madrid, 1954.)

1972 Artículo “Théátralité" en *Encyclopedia Universalis,* París.

GREEN, A.

1969 *Un Oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie,* París, Minuit. (Traducción castellana *El complejo de Edipo en la tragedia.* Buenos Aires, 1982.)

FOUCAULT, M.

1966 *Les Mots et les Choses,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Siglo XXI, *Las palabras y las cosas,* 1967.)

FRANCASTEL, P.

1965 *La Réalité figurative,* París, Gonthier.

1970 *Eludes de sociologie de i art,* París, Denoél-Gonthier. (Traducción castellano en Alianza Editorial, *Sociología del arte,* Madrid. 1981.)

FREGE, G.

1971 *Ecrits logiques et philosophiques,* París, Seuil. (Traducción castellana en Tecnos, *Escritos lógico-semánticos,* 1974.)

FRENZEL. E.

1963 *Stoff-Motiv-und Symbolforschung,* Stuttgart, J.B. Metzlers-che Verlagsbuchhandlung.

FREUD, S.

1969 *Studienausgabe,* Frankfurt, Fischer Verlag, 10 vol.

1973 *L'Inierprétation des reves,* París. P.U.F. (Traducción castellana en Alianza Editorial, *La interpretación de los sueíios,* Madrid. 1981.)

FREYTAG, G.

1965 *Die Technik des Dramas* (1857), 13 ed., Darmstadt.

FRYE, N.
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press. (Traducción francesa. París, Gallimard, 1969.)

FUMAROLI, M.
1972 "Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique". en: *Revue d'ltistoire du théátre,* n.° 3.

GALE. R.
1971 “The fictive use of language". en *Philosophy,* 46.

GALIFRET-GRANJON, N.
1971 "Le figural gestuel". en: *Eludes Philosophiques,* n.° 3.

GARDIN, J. B.
1974 *Les Analyses de discours,* Neuchátel, Delachaux et Niestlé.

GASSNER. J.
1965 *Directions in Modern Theatre and Drama,* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

GENETTE, G.
1966 *Figures I,* París, Seuil.
1969 *Figures II,* París. Seuil.
1972 *Figures III,* París, Seuil.
1976 *Mimologiques,* París, Seuil. (Traducción castellana en Por-cel, *Mimológicas,* 1980.)
1977 “Genres", "types". "rnodes", en: *Poétique,* n.[1]' 32. noviembre.

GENOT. G.
. 1973 "Tactique du sens", en: *Semiótica,* VIII-3.

GINESTIER, P.
1961 *Le Théátre contemporain dans le monde,* París. P.U.F.
GIRAULT, A.
1975 “Deux Timón d'Athénes", *Théátre!Public,* n. '5-6.

GIRARD. R.
1968 *R. M. Lenz, genése d'une dramaturgie du tragicomique,* París. Klincksieck.

GISSELBRECHT. A.
1971 “Marxismo et théorie de la littérature", en: *La Nouvelle Critique, n."* 39 bis.

GITEAU, C.

1970 *Dicctionnaire des arts du spectacle* (francés, inglés, alemán), París, Dunod.

GODARD. C.
1980 *Le Théátre depuis 1%S,* París. Lattés.

GOETHE, F. W.
1970 *Werkausgabe,* Fránkfurt, Insel, 6 vol.

GOFFMAN, E.
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life,* Nueva York. Doubleday. (Traducción castellana en Amorrortu, *La presentación de la persona en la vida cotidiana,* 1971.)
1974 *Frame analysis,* Harmondsworth, Penguin Books.

GOLDMANN. L.
1955 *Le Dieu caché, étude sur la visión tragique dans les Pensées de Pasca! et dans le théátre de Rucine,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Península. *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, 1968.)

GOMBRICH, E.
1972 *L Art et l'lIlusión, psychologie de la représentation picturale,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Gustavo Gilí, S. A., *Arte e ilusión,* Barcelona, 1982.)

GOODMAN, N
1968 *Languages of Art,* Nueva York. Bob Merrills. (Traducción castellana en Seix Barral, *Lenguajes del arte.* Barcelona,,
1974.)

GOUHIER, H.
1958 *L'Oeuvre théátrale,* París, Flammarion. (Traducción castellana en Eudeba, *La obra teatral.* Buenos Aires, 1961.)
1968 *L'Essence du théátre.* París, Flammarion. (Traducción castellana en Ed. Artola, *La esencia del teatro,* Madrid, 1954.)
1972 Artículo "Théátralité" en *Encyclopedia Universalis,* París.

GREEN, A.
1969 *Un Oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie,* París, Minuit. (Traducción castellana *El complejo de Edipo en la tragedia.* Buenos Aires, 1982.)

GREIMAS. A.
1966 *Sémantique struciurale.* París. Larousse. (Traducción castellana en Gredos. *Semántica estructural,* Madrid. 1976.)
1970 *Du sens,* París. Seuil. (Traducción castellana en Fragua. *En torno al sentido.* Madrid. 1973.)
1972 (comp.) *Essai de sémiotique póétique,* París. Larousse.

1973 'Les actants. les actcurs ei les figures", en: C. CHABROL.
1973.
1976 *Sémiotique et sciences sociales.* París, Seuil. (Traducción castellana en Fragua. *Semiótica* v *ciencias sociales,* Madrid.
1980.)
1977 "La sémiotique". en: *La linguistique,* París. Larousse (Encyclopoche).
1979 *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* París. Hachette (en colaboración con J. COUTRES).

GRONING, K. y KLIESS. W.
1969 *Friedrichs Theaterlexikon,* Friedrich Verlag, Velber.

GROSS, R.
1974 *Understanding Playscripts - Theory and Method,* Bowling Green University Press.

GROTOWSKI. J.
1971 *Vers un théátre pauvre,* Lausane. La Cité. (Traducción castellana en Siglo XXL *Hacia un teatro pobre.* México, D. F., 1970.)

GUESPIN, L.
1971 "Problématique des travaux sur le discours politique". en: *Langages,* n." 23. ("Le discours politique").

GULLI-PUGLIATI, P.
1976 *I segni latenti - Scritura come virtualitá scenica in "K'tng Lear",* Messina-FIorencia, D'Anna.

GUTHKE, K. S.
1961 *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomódie.*
1968 *Die moderne Tragikomódie,* Góttingen, Vandemhocck Ruprecht.

HALL. T. E.
1959 *The Silent Language,* Nueva York, Doubleday (traducción francesa. Mame. 1973).
1966 *The Hidden Dimensión.* Nueva York, Doubleday (traducción francesa, Seuil, 1971). (Traducción castellan* en I.E.A.L., *La dimensión oculta.* Madrid, 1973.)

HAMON, Ph.
1973 "Un discours contraint", en: *Poétique,* n." 16.
1974 "Analyse du récit". en: *Le Pranqais Moderne,* n." 2, abril.
1977 "Pour un statut sémiologique du personnage", en: *Poétique du récit,* París, Seuil.

HARRIS. M. y MONTGOMERY, E.
1975 *Theatre props,* Londres, Montk v-Studio V sta.

HARTNOLL. Ph.

1957 *The Oxford Companion to the theatre*, Londres, Oxford University Press.

HAVEL, V.

1977 “Specificjta del teatro”, en: BARTOLUCCI. 1977 (originalmente publicado en *Divadlo,* abril. 1968).

HAYS, M.

1977 "Theatre History and Practice: An Altcrnative View of Drama", en: *New Germane Critique,* n." 12.

EFNER. H.

1965 “Towards a Definition of Form in Drama”, en: ANDER-SON, 1965.

HEGEL. F. W.

1964 *Sámtliche Werke,* Stuttgart (Asthetik. vol. 14).

1965 *Esthétique* (1832) (traducción francesa de S. lankélevitch), París, Aubier-Montaignc. (Traducción castellana en Edi-cions 62, *Introducción a la estética,* Barcelona, 1973.)

HEIDSIECK, A.

1969 *Das Groteske und das Ahsurde im módernen Drama,* Stuttgart, Kohlhammcr.

HELBO, A.

1975 (comp.) *Sémiologie de la représentation,* Bruselas, Com-plcxe. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gilí, *Semiología de la representación,* Barcelona, 1978.)

HERNADI. P.

1972 *Beyond Genre,* Corncll University Press. (Traducción castellana en Bosch, *Teoría de los géneros literarios,* 1978.)

HILGAR, M. F.

1973 *La Mode des stances dans le théátre tragique franqais, 1610-1687,* París, Nizet.

HINTZE, J.

1969 *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und .Theater,* Marburg, Elwert Verlag.

HODGSON, J. y RICHARDS, E.

1974 *Improvisaron,* Londres, Eyre Methuen. (Traducción castellana en Fundamentos, *Improvisación,* 1981.)

HONZL, J.

1940 “Pohyb divadelniho znaku”, en: *Slovo a slovensnost,* 6 (traducido en la revista *Travail théátral,* n.^{0} 4, julio 1971 -“La mobilité du signe théátral”). (Véase también MATEJ-KA, 1976a).

HOOVER, M.

1974 *Meyerhold - The Art of Conscious Theater,* Amherst, University of Massachusetts Press.

HOPPE, H.

1971 *Das Theater der Gegensttánde,* Bensberg, Fránkfurt. Scháu-ble Vcrlag.

HORNBV. R.

1977 *Script into Performance - A Structuralist View of Play Pro-duction,* Austin. University of Texas Press.

HUBLER. A.

1973 *Drama in der Vermittlung von Handlung. Sprache und Sze-ne,* Bonn.

HUGHES. G. E. y CRESSWELL, M. J.

1968 *An Introduciion to Modal Logi,* Londres, Methuen. (Traducción castellana en Tecnos. *Introducción a la lógica modal,* 1973.)

HUIZINGA. J.

1938 *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jen* (traducción francesa en 1951, Gallimard). (Traducción castellana en Alianza Editorial. *Homo ludens,* Madrid. 1972.)

INGARDEN, R.

1931 *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen, Niemeycr.

1949 "Les différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art", en: *Revue d'Esthétique,* 2.

1971 "Les fonctions du langage au théátre", en: *Poétique,* n.‘ 8.

INSTITUT FÜR PUBLIKUMSFORSCHUNG

1977 *Das Theater und sein Publikum,* Viena, Verlag der ósterrei-chischen Akademie der Wissenschaften.

IONESCO, E.

1955 “Théátre et Antithéátre". en: *Cahiers des saisons,* n." 2, oct.

1962 *Notes et contre-notes,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Editorial Losada. *Notas y contranotas; estudios sobre el teatro,* Buenos Aires, 1968.)

1966 *Entretien avec lonesco* (por C. Bonnefois). París. Belfond.

ISER, W.

1972 “The Reading Process: a Phcnomcnological Approach". en: *New Literary History,* n." 3.

1975 “The Reality of Fiction: a Functionalist Approach to Litera-ture", en: *New Literary History,* vol. 7, n." 1.

IVANOV, N.

1977 “Per une 'semiografia' teatrale”, en: VARTILUCCI. G. y URISIC, G. (comp.). 1977 (Traducción italiana de un artículo publicado en *Teatrai'nyj Oktjbar,* Leningrado, 1926.

JACQUOT, J.
1960 (comp.). *Rálisme et poésie au théátre,* París, C.N.R.S.
1962 (comp.). *Le théátre tragique,* París, C.N.R.S.
1968 (comp.). *Dramaturgie et société - Rapports entre l'oeuvre théátrale, son interprétation et son public au XVIe et XVHe siécles,* París. C.N.R.S., 2 vols.
1972 "Sur la forme (Ju masque jacobéen". en: *A cíes des journées internationales d'études du BAROQUE,* Mautauban, 1952 (5." cuaderno).
JACOUOT. J. y BABLET. D.
1963 *Le Lieu théátral dans la sociéte moderne,* París. C.N.R.S.

JACOUOT. J. y VEINSTEIN. A.
1957 *La Mise en scéne des oeuvres du passé,* París, C.N.R.S.

JAFFRE. J.
1974 "Théátre et idéologie". en: *Littérature,* n." 13.

JAKOBSON. R
1963 *Essais de linguistique générale,* París, Seuil. (Traducción castellana en Seix Barral. *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, 1981.)
1971 "Visual and Auditory Signs". en: *Selected Writings,* La Haya. París. Mounton. vol. 2.

JAMESON, F.
1972 *The Prison-House of language,* Princeton University Press.

JANSEN, S.
1968 "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", en: *Lan-gages,* n." 12.
1973 "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", en: *Orbis Litte-rarum.* XX-VIII. 4.

JAQUES-DALCROZE
1919 *Le Rythme, la musique et Téducation,* Lausana, Foelisch Fréres (reedición: 1965).

JAUSS. H. R.
1970 *Literaturgeschichte ais Provokation,* Frankfurt, Suhrkamp. (Traducción castellana en Ediciones Península, *La literatura como provocación,* Barcelona, 1979.)
1977 *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1,* Mün-chen, Fink Verlag.

JEAN, G.
1976 *Le Théátre,* París, Seuil.

JOLLES, A.
1972 *Formes simples,* París, Seuil.

JOURDHEUIL, J.
1976 *L'Artiste, la politique, la production.* París, Union Générale d'Edition.

JOUVET, L.
1958 *Tragédie classique et théátre au XlXe siécle,* París, Gallimard.

JUNG, C.
1937 *Über die Archetypen* (en: *Gesammelta Werke,* Zurich). KÁNDLER, K.
1976 "Une structurc fondamentale: le drame á stations", en: *Obliques,* 6-7.

KANNICHT, R.
1976 "Handlungals Grundbegriff eder aristotclischen Theoric das Dramas", en: *Poética,* n.° 8. 1976.

KANT. E.
1959 *Kritik der Urteilskraft* (comp. Vorlándcr). Hamburgo. (Traducción en Espasa Calpe, *Crítica del juicio,* 1981.)

KANTOR. T.
1977 *Le Théátre de la mort.* Textos reunidos por D. BABLET, Lausana, Age d'Homme. (Traducción castellana en Pipirijaina Revista de Teatro, n." 19. 20 y 25, Madrid, 1981-1983.)

KAYSER, W.
1960 *Das Groteske in Malerei und Dichtung,* Hamburgo, Ro-wohlt.

KELLER, W.
1976 *Beitrage zur Poetik des Dramas*. Darmstadt, Wissenschaftli-che Buchgesellschaft.

KERNODLE, G. R.
1945 *From Art to Theatre - Farm and Convention in the Renais-sanee,* Chicago.

KESTEREN, A. Van y SCHMID. H.
1975 *Moderne Dramentheorie,* Kronbcrg. Scriptor.

KESTING. M.
1959 *Das epische Theater,* Stuttgart. Kohlhammer.
1965 "Gcsamtkunstwerk und Totaltheater". en: *Vermessung des Labyrinths,* Frankfut. Suhrkamp.

KIBEDI-VARGA. A.
1970 *Rhétorique et littérature,* París, Didier.
1976 "L'invention et la fablc", en: *Poétique, n."* 25.

KIPSIS. C.
1974 *The Mime Book,* Nueva York. Harper and Row.

KIRBY. E. T.
1969 *Total theatre - A Critical Anthologv,* Nueva York. Dutton.

KIRBY. M.
1965 *Happenings - An Ulustrated Anthologv,* Nueva York. Dutton and Co.
1976 "Structural Analysis/structural theory". en: *The Drama Re-view,* n." 20.

KLOTZ. V.
1960 *Geschlossene und offene Form im Drama.* Munich, Hanser Verlag (reedición: Í969).
1976 *Dramaturgie des Publikums,* Munich. Hanser Verlag.

KLÚNDER. J.
1971 *Theaterwissenschaft ais Medienwissenschaft.* Hamburgo. Lüdkc Verlag.

KNUDSEN. H.
1971 *Methodik der Theaterwissenschaft.* Stuttgart. Kohlhammer.

KOMMEREL. M.
1940 *Lessing und Aristóteles. Untersuchung über die Theorie der Tragóaie,* Frankfurt.

KONIGSON, E.
1969 *La Représentation d'un mystére de la Passion á Valenciennes en 1547,* París, C.N.R.S.
1975 *L'Espace théátral médiéval,* París, C.N.R.S.

KOIT, J.
1965 *Shakespeare, notre contemporain,* Verviers, Maraboul Uni-versité. (Traducción castellana en Seix Barral. *Apuntes sobre Shakespeare,* Barcelona, 1969.)

KOURILSKY, F.
1971 *Le Bread and Puppet Theatre,* Lausana, La Cité.

KOVACKS, K.
1978 "A History of the Feerie in France", en: *Theatre Quarterly,* vol. 8, n." 29.

KOWZAN. T.
1968 "Le signe au théátre", en: *Diogéne,* vol. 61. (Traducción castellana en Monte Avila, *El signo en el teatro,* en T.W. Adorno (comp.), *El teatro y su crisis actual,* Caracas, 1969.)
1970 "L'art du spectacle dans un systéme général des arts", en: *Eludes philosophiques,* enero.
1976 "L'art en abyme", *Diogéne,* n." 96, oct.-dic.

KREJCA, O.
1971 "L'acteur est-il un signe dans un systéme de signes fermé?", en: *Travail théátral, n."* 1, oct.-dic.

KRISTEVA, J.
1969 Semiotiké, Recherches pour una sémanalyse, París, Seuil. (Traducción castellana en Ed. Fundamentos, *Semiótica,*
1981.)

1972-1973 "Le sujet en procés", en *Tel Que!,* n.“ 52 y n.” 53.

KRYSINSKI, W.
1978 “Entre l'éthique du langage et la grammaire générative: le systéme sémiotique de Tilomas Pavel", en: *Semiótica,* n: 23: 3-4.

LABAN. R.
1960 *The Masiery of Movement,* (2." ed.). Londres. Macdonald and Evans.

LA BORDERIE. R.
1973 "Sur la notion d’iconicité” (y con A. LE GALLOCH) "L'i-conicité de la représentation et de l'évocation dans le théátre classique". en: *Messages,* n. 4.

LA BRUYERE.
1934 *Oeuvres complétes* (ed. J. Benda). Parts. Gallimard.

LAGRAVE, H.
1973 “Le costume du théátre”: approche sémiologique", en: *Messages,* n." 4.

LANGAGES.
1968 (“Pratiques et langages gestuels”), n." 10.

LANGER, S.
1953 *Feeling and Fomt,* Nueva York, Scribner’s.

LARTHOMAS, P.
1972 *Le Langage dramatique,* París, Colin.

LAUSBERG, H.
1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik,* Munich, Max Hübler Verlag. (Tradución castellana en Grcdos, *Manual de retórica literaria,* Madrid, 1966.)

LAVER. J.
1964 *Costume in the theatre,* George and Harrap.

LEBEL, J. J.
1966 *Le Happening,* París, Denoél.

LECOQ, J.
1967 "Le mouvement et le théátre”, en: *Atac-informations,* n.“
13, diciembre.

LEPSCHY, G.
1967 *La Linguistique Structurale,* París, Payot. (Traducción castellana en Anagrama. *La lingüística*

estructural, Barcelona,
1971.)

LESSING, E.
1885 *Dramaturgie de Hambourg*, París. Perrin.

LEVIN, S.
1962 *Linguistic Structures in Poetry,* La Haya. Mouton. (Traducción castellana en Ediciones Cátedra, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Madrid, 1979.)

LEVITT, R. M.
1971 *A Structural Approach to the Analysis of Drama,* La Haya. Mouton.

LIBIOULLE. A.
1975 "La dramaturgie vocale de Michel Puig", en: *Travail théá-tral,* n.“ 20.

LIDENBERGER, H
1975 *Historical Drama - The Relation of Literature and Reality,* The University of Chicago Press.
1976 "L'ironie”, *Linguistique et Sémiologie,* n." 2.

LIOURE. M.
1973 *Le Drame de Diderot á lonesco,* París, A. Colin.

LOCKEMANN, W.
1973 *Lyrik - Epik - Dramatik,* Meisenheim, Main.

LOTMAN. Y.
1973 *La Structure du texte artistique,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Istmo, *La estructura del texto artístico,*
1982.)

LOUYS. M.
1967 *Le costume, pourquoi et comment?* Bruselas, La Rcnaissan-ce du Livre.

LUCAS. F. L.
1927 *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics.*

LUKACS. G.
1960 *La Significaron présente du réalisrne critique,* París, Gallimard.
1965 *Le Román historique,* París, Payot. (Traducción castellana en Grijalbo, *La novela histórica,* Barcelona. 1976.)
1975 *Problémes du réalisrne,* París, L'Arche. (Traducción castellana en Grijalbo. *Materiales sobre realismo,* Barcelona.
1976.)

LYOTARD, J.-F.
1971 *Discours, Figure,* París, Klincksieck. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gili, S. A.. *Discurso, figura.* Barcelona. 1979.)

MACHEREY. P.
1966 Pour une théorie de la production littéraire. París, Maspero.

MAINGUENEAU. D.
1976 *Initiation aux métltodes de ianalyse du discours,* París, Hachette.

MANNONI. O.
1969 “L’illusion comique ou le théátre du point de vue de l’ima-ginaire". en: *Clés pour l'imaginaire,* París, Seuil. (Traducción castellana en Amorrortu Editores. *La otra escena. Claves para lo imaginario,* Buenos Aires. 1979.)

MARCEAU. M.
1974 *M. Marceau ou Taventure du siience. Interview de G. et T. Verriest-Lefert,* París. Desclée de Brouver.

MARCUS. S.
1974 *Mathematische Poetik,* Frankfurt. Athenáum. (Traducción castellana en Editorial Teide. *Introducción en la lingüistica matemática,* Barcelona. 1976.)
1975 “Stratégie des personnages dfamatiqucs". en: HELBO,
1975. (Traducción castellana en Editorial Gustavo Gili. S. A.. *Estrategia de los personajes dramáticos,* en A. Helbo (comp.). *Semiología de la representación,* Barcelona. 1978.)
1977 “Montage". en: COLLET. et al.. 1977.

M^RMONTEL. J. F.
1763-1787 *Eléments de littérature,* París. Née de la Rochellc, 1787. 6 vol.

MARRANCA. B. (comp.)
1977 *The Theatre of Images,* Nueva York, Drama Book Specialists. (Textos de R. WILSON, R. Foreman, L. Breuer).

MARTIN, M.
1977 *Le Langage cinématographique,* París, Editeurs Franqais Réunis.

MARTINET, A.
1967 *Eléments de linguistique générale.* París. A. Colín (2.* ed. 1970). (Traducción castellana en Gredos, *Elementos de lingüística general,* Madrid, 1978.)

MARTY, R. - BURZLAFF, W. BRUZY, C. y RETHORE, J.
1979 “La sémiotique de Charles S. Peirce”, en: *Langages,* número especial sobre Peirce).

MARX, K. y ENGELS, F.
1967 *Über Kunst und Literatur,* Berlín, Dietz Verlag, 2 vol. (Traducción castellana en Ed. Península, *Cuestiones de arte y literatura,* Barcelona, 1975.)

MATEJKA. L. y TITUNIK, I.
1976a *Semiotics of Art: Prague School Contributions,* Cambridge, M.I.T. Press.

MATEJKA. L.
1976b *Sound, Sign and Meaning-Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle,* Ann Arbor, The University of Michigan Press.

MATHIEU, M.
1974 “Les Acteurs du récit". en *Poétique,* n." 19.

MAURON, C.
1963 *Des Métaphores obsédanles au mythe personnel. íntroduc-tion (i la psychocritique,* París, J. Corti.
1964 *Psvchocritique du genre comique,* París. Corti.

MEHLIN. U.'
1969 *Die Fachsprache des Theaters (Eine Untersuchung der Ter-minologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theate-rorganisation,* Dusseldorf. Piidagogischer Verlag Schwann.

MELEUC. S.
1969 “Structure de la máxime", en: *Langages,* n." 13.

MENENDEZ PIDAL, R.
1957 “Del Honor en el teatro español", en *España y su historia,* Vol. II. Madrid.

MEYERHOLD. V.
1963 *Le Théátre théátral,* París, Gallimard, 1963.
1969 *Meyerhold on theatre* (E. Braun, comp.), Nueva York, Hill and Wang.
1973-75 *Ecrits sur le théátre,* Lausana, I.a Cité. (Traducción castellana en Alberto Corazón Editor. *Textos teóricos,* Madrid,
1972, y Fundamentos, *Teoría teatral,* Madrid. 1973.)

MICHAUD. G.
1957 *L'Oeuvre et ses techniques,* París, Nizet.

MICHOT, J.
1974 “Un concept frappé de suspicion: rAbbildung”, en: *Revue des Sciences Humaines,* n.° 154.

MIKAIL, E. H.
1972 *Comedy and Tragedy: a Bibliography of Critical Studies.* Nueva York, Whiston.

MILLER, J.
1972 “Non verbal comunication". en: R. A. Hinde (comp.), *Non-Verbal Communication,* Londres.

MOHOLY-NAGY.
1925 *Die Bühne im Bauhaus,* Bauhaus Bücher.

MOLES, A.
1973 (comp.). *La Cornmunication et les mass media,* Verviers, Marabout. (Traducción castellana en Mensajero, Bilbao.)

MOLES. A. y ROHMER, E.
1972 *Psychologie de I’espace,* París, Casterman. (Traducción castellana en Aguilera, *Psicología del espacio,* 1972.)

MONOD. R.
1977a *Les Textes de théátre,* París. CEDIC.
1977b “Les dramaturgies emboitées", en: *Travail théátral,* n.° 27, abril-junio.

MORAUD, Y.
1981 Im *conquéte de la liberté de Scapin á Fígaro,* París, P.U.F.

MOREL. J.
1968 *La Tragédie,* París, A. Colin.

MORENO, J.-L.
1965 *Psychothérapie de groupe et psychodrame,* París. P.U.F. (Traducción castellana en Fondo Cultura Económica, *Psicoterapia de grupo v psicodrama,* Madrid.)

MORVAN DE BELLEGRÁDE.
1702 *Lettres curieuses de littérature et de morale,* París, Guignard.

MOUNIN. G.
1970 *Introduction á la sémiologie,* París. Minuit. (Traducción castellana en Anagrama. *Introducción a la semiología,* Barcelona. 1972.)

MOUSSINAC, L.
1948 *Traité de la mise en scéne,* París, Librairie Centrale des Beaux-Arts. (Traducción castellana en Leviatán/Siglo Veinte. *Tratado de la puesta en escena,* Buenos Aires. 1959.)

MUKAROVSKY. J.
1934 "L'Art comrne fait sémiologique". en: *Actes du huitiéme congrés international de philosophie á Prague.* (También en *Poétique.* n." 3, 1970). (Traducción castellana en Alberto Corazón Editor, *Arte y semiología.* Madrid, 1971.)
1941 "Dialoga monolog", en: *Kapitolyz Ceské poetiky,* vol. 1. Praga (traducido en J. M. 1977).

1977 *The World and Verbal Art* (comp. J. Burbank y P. Steiner), New-Haven, Yale University Press.

1978 *Structure, Sign and Function* (comp. J. Burbank y P. Steiner), New-Haven. Yale University Press.

NADIN. M.

1978 "De la condition sémiotique du théátre". en: *Revue roumai-ne d'histoire de l'ari, XV.*

NATEW. A.

1971 *Das Dramalische und das Drama,* Velber, Friedrich Verlag.

NELSON. R.

1958 *Play within the Play,* New-Haven, Yale University Press.

NICOLL. A.

1962 *The Theatre and Dramatic Theory,* Nueva York. Barnes and Noble. (Traducción castellana en Aguilar, *Historia del teatro mundial,* Madrid. 1964.)

1963 *The World of Arlequín - A Critical Study of the Commedia delTArte,* Cambridge University Press. (Traducción castellana en Barral Editores. *El mundo de Arlequín,* Barcelona, 1977.)

NIETZSCHE. F.

1967 "Die Geburt der Tragódie" (1872) ("La naissance de la tragédie"). en: *Werke in zwei Blinden,* München, C. Hanser (traducción Gallimard. 1977). (Traducción castellana en Es-pasa-C'alpe, *F.l origen de la tragedia,* Madrid, 1943.)

1971 ("Effets et formes de l'illusion") n." 4 *Nouvelle Revue de psychanalyse.*

OGDEN. R. y RICHARDS. I.A.

1923 *The Meaning of Meaning,* Londres y Nueva York. Har-court. (Traducción castellana en Paidós, *El significado del significado*, Barcelona, 1984.)

OLSON. E.

1968a "The Elements of Drama: Plot", en: *Perspectives on drama* (J. Calderwood). Oxford University Press.

1968b *The Theory of Comedy,* Bloomington, Indiana University Press. (Traducción castellana en Ariel. *Teoría de la comedia.* 1978.)

OOSTENDROP, H. Th.

1969 "El sentido de la honra matrimonial", en: *Neophilologus,* Vol. 53.

ORLANDO, F.

1971 *Lettura freudiana della "Phédre*", Turín, Einaudi. OSOLSOBE, 1.

1967 *Muzikál je, kdyz...,* Praga. Supraphon.

1974 *Divadlo, ktere mluví, spíva a tancí,* Praga, Supraphon.

1980 "Cours de théátristique générale", en: J. Savona, ed.,

1981.

PAGNINI, M.
1970 “Per una semiología del teatro classico”, en: *Struménti criti-ci,* n.° 12.

PANDOLFI, V.
1961 *Regia et registri nel teatro moderno,* Capelli, Univcrsalc Capelli.
1957-1961 *La Commedia dell'Arte,* Florencia, 6 vol.

PASCADI, I.
1974 “L’acte de réception du spectacle”, en: *Revue roumaine d'histoire de I’art,* vol. XI.

PASQUIER, M.-C.
1978 *Le théátre américains d'aujourd'hui,* París, P.U.F.

PAVEL, T.
1976 *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille,* París, Klincksieck.

PAVIS. P.
1975 “Problémes d’une sémiologie du théátre”, en: *Semiótica,* 15:3.
1976a *Problémes de sémiologie théátrale,* Montreal, Les Presses de l’Université du Québec.
1976b “Théorie du théátre et sémiologie: sphére de l’objet et sphére de Thomme”, en: *Semiótica,* 16:1.
1977 “Le corps social", en: *Travail théátral,* n.[u] 28-29, julio.
1978a “Remarques sur le discours théátral”, en: *Degrés*, n." 13, primavera.
1978b “Mise au point sur le Gestus”, en: *Sitex,* n.° 7.
1978c “Des sémiologies théátrales", en: *Travail théátral,* n.° 31.
1978d "Débat sur la sémiologie du théátre”, en: *Versus,* n." 21, septiembre.
1979a “II discorso de la critica teatrale”, en: *Quaderni di Teatro,* n.° 5.
1979b “Notes towards a semiotic analysis”, en: *The Drama Re-view,* vol. 84, diciembre.
1980a “Dire et faire au théátre. Sur les stances du Cid”, en: J. Savona, comp., *Théátre et théátralité,* París, Minuit.
1980b “Vers une esthétique de la réception théátrale. Variations sur quclques relations”, en: V. Bourgy et R. Durand (comp.) *La Relation Théátrale,* Presses de 1‘Université de Lille.
1980c “Le discours du mime”, en: M. de Marinis, 1980.
1980d “*Towards a Semiotics of Mise en Scéne?”,* University of Michigan Press.
1981a “Réflexions sur la notation théátrale”, en: *Revue d'Histoi-re du Théátre.*
1981b “Problems of a semiology of Theatrical Gesture”, en *Poe-tics Today,* n.° 2:3 (primavera).

PEIRCE. C.
1978 *Ecrits sur le signe* (textes rassemblés, traduils et commentés par G. Deledalle). París. Seuil.

PERCHERON, I).

1977 “Diégfcse". en: *Collet et al.,* París. Albatros.

PFISTER. M.

1973 “Bibliographie: Theorie des Komischen. der Komódie und der Tragikomódie (1943-1972)”. en: *Zeitschrift für franzó-sische Sprache und Literatur, n."* 83.

1977 *Das Drama,* Munich. Fink Verlag.

1978 “Kommentar, Metasprache und Metakommunikation in *Hamlet",* en: *Deutsche Shakespeare Gesellschaft, West,* lahr-buch 1978-1979.

1979 "Eloquence is Action”: Sprechen ais Handeln ini Drama Shakcspeares aus der Sicht der Sprechaktthcorie. texto manuscrito de una ponencia presentada en la conferencia de Shakespeare.

PIERRON. A.

1980 *Le théátre.* Bordas.

PIGNARRE. R.

1975 *Histoire de la mise en scéne,* París, P.U.F. (“Que sais-je?” n.[1]' 309). (Traducción castellana en Eudeba, *Historia del teatro,* Buenos Aires.)

PILBROW, R.

1970 *Stage Lighting.* Londres.

PISCATOR. E.

1962 *Le théátre politique,* París. L'Arche. (Traducción castellana en Editorial Ayuso. *Teatro político,* Madrid, 1976.)

POETICA

1976 (“Dramen Theorie - Handlungstheorie"), Band 8. Heft 3-4.

POETICS.

1977 vol. 6. n." 3-4.

POETIQUE.

1973 (“Le discours róaliste”). n. 16.

1978 (“L’ironie”). n." 36.

POETIQUE DU RECIT.

1977 artículos de R. BARTHES. W. KAYSER. W. BOOTH. Ph. HAMON. París, Seuil.

POLTI, G.

1895 *Les Trente-six situations dramatiques,* París. Mercure de France.

PÓRTNER, P.

1972 *Spontanes Theater,* Colonia. Kiepenhcuer und Witsch.

POUGIN.
1885 *Dictionnaire du théátre.* París, Firmin-Didot.

PRACTIQUES.
1977 (“Théátre"). n15-16. julio.
1979 (“Théátre’'). n." 24. agosto.

PRATT. M.-L.
1978 *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloo-mington. Indiana University Press.

PRIETO, L.
1966a *Messages et signaux,* París. P.U.F. (Traducción castellana en Scix-Barral. *Mensajes y señales.* Barcelona. 1967.)
1966b "La sémiologie”. en: *Le langage, Encyclopédie de la Pléia-de.* París. Gallimard.

PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS.
1963 (comp. A. Preminger), Princeton University Press.

PRONKO. L.C.
1963 *Théátre d'uvant-garde.* París. Denoél.

PROPP. W.
1965 *Morphologie du come,* París, Seuil. (Traducción castellana en Editorial Fundamentos. *Morfología del cuento.* Madrid. 1977.)

PUTZ. P.
1970 *Die Zeit im Drama,* Góttingen. Vandenhoeck et Ruprecht.

RASTIF.R. F.
1971 “Les niveaux d’ambiguité des structures narratives". en: *Semiótica,* III. 4.
1972 “Systématique des isotopies”. en: *Essai de sémiotique poétique* (comp. Greimas). París. Larousse.

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERA I URGESCHICHTE.
1955 (ed. STAMMLER y MERKER).

REICHERT. G.
1966 *Die Entwicklung und Funktion der Nebenhandlung in der Tragódie vor Shakespeare.* Tübingen.

REINHARDT. M.
1963 *Ausgewahlte Briefe. Reden. Schriften und Szenen aus Regie-büchern,* Viena, Prachmcr Verlag.

REISS, T.J.

1971 *Toward dramatic illusion: theatrical technique and meaning from Hardy to Horace,* New-Haven Conn., Yale University Press.

REVUE D'ESTHETIOUE.
1960 ("Question d'esthétique théátralc") número especial.
1977 ("L'cnvers du théátre"), n." 1-2.
1978 ("Collages") n." 3-4.

REVUE DES SCIENCES HUMAINES.
1972 ("Théátre dans le théátre") n." 145.
1976 ("Le mélodramc") n." 162, fase. 2.

REY-FALUD. H.
1973 *Le Cercle magique. Essai sur le théátre en rond á la fin du Moyen Age,* París, Gallimard.

RICHARDS, I.A.
1929 *Practical criticism,* Nueva York, Harcourt, Brace and World. (Traducción castellana en Seix Barral, *Lectura y crítica,* Barcelona, 1967.)

RICOEUR, P.
1953 "Sur le tragique", en: *Sprit,* marzo.
1965 *De l'interprétation,* París, Seuil.
1969 *Le Conflit des interprétations,* París, Seuil.
1972 Artículo "Signe et sens", en: *Encyclopedia Universalis*.

RIGHTER, A.
1967 *Shakespeare and the idea of the play,* Harmondsworth. Penguin.

RIGHTER, W.
1975 *Myth and Literature,* Londres.

RILLA, P.
1958 "Théátre épique ou dramatique", en: *Europe,* n." 133-134 ("Brecht").

ROLLAND, R.
1903 *Le théátre populaire,* París.

ROMILLY, J. de.
1961 *L'Evolution du pathétique d'Eschyle á Euripide,* París, P.U.F.

ROOSE-EVANS, J.
1971 *Experimental Theatre - From Stanislavsky to To-day,* Nueva York, Avon.

ROUGEMONT, M. de y SCHERRER, S.

1973-1978 *Textes d'esthétique théátrale,* París, C.E.D.E.S. m 2 vol.

ROUSSEAU, J. J.
1960 *Du contrat social,* 1762, París, Garnier. (Traducción castellana en Felmar, *El contrato social,* 1981.)

ROUSSET. J.
1962 *Forme et signification,* París, Corti.

RÜELICKE-WEILER, K.
1968 *Die Dramaturgie Brechts,* Berlín, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

RUFFINI, F.
1974 "Semiótica del teatro: la stabilizzacione del senso. Un ap-procio informassionale", en: *Biblioteca Teatrale,* 10/11.
1978 *Semiótica del testo: iesempio teatro,* Roma, Bulzoni, 1978.

RUNCAN, A.
1977 "Propositions pour une logique du dialogue", en: *Versus,* n.° 17.

RUPRECHT, H.
1979 *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Sludie zur Aufnahme und Wirkung von Eugéne Scribes Theaterslücken im deulschen Sprachraum,* Berna y Frank-furt, Peter Verlag.

RUSSEL, D.
1976 *Theatrical Style,* Palo Alto, Mayfield.

RUTTKOWSKI, W.
1968 *Die literarischen Gattungen,* Berna.

RYNGAERT, J. P.
1977 *Le jeu dramatique en milieu scolaire,* París, C.E.D.l.C.

SACKSTEDER, W.
1964 "Eléments du modéle dramatique" en: *Diogenes,* n." 52, octubre.

SAISON, M.
1974 "Les objets dans la création théátrale", en: *Revue de Mé-taphysique et de Morale,* 79e année, 2, abril-junio.

SAMI-ALI
1974 *L'Espace imaginaire,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Amorrortu Editores, *El espacio imaginario,* Buenos Aires, 1976.)

SANDERS, J.
1974 *Aux sources de la vérité du théâtre moderne,* París, Minard.
1978 *André Antoine, directeur á l'Odéon,* París, Minard.

SARLES, H.
1977 *After Metaphysics. Toward a Grammar of Interaction and Discourse.* Lisse, The Peter de Ridder Press.

SARTRE, J. P.
1973 "Théátre épique et théátre dramatique", en: *Un théátre de situations,* París, Gallimard.

SASTRE, A.
1974 *Anatomía del realismo,* Barcelona, Seix Barral.

SAUSSURE, F.
1971 *Cours de linguistique générale,* París, Payot. (Traducción castellana en Akal, *Curso de lingüística general,* 1981.)

SAVONA, J. (ed.)
1981 *Théátre et théátralité,* Eludes littéraires, Montreal.

SCHECHNER, R.
1972 "Propos sur le théátre de l'environnement", en: *Travail théátral,* n." 8, oct-dic. (Traducción en Anagrama, *Teatro de guerrilla y happening,* Barcelona. 1973.)
1973a "Kinesics and performance", en: *Drama Review,* T. 59, vol. 17.
1973b *Environmental Theatre,* New York, Hawthron Books.
1977 *Essay on Performance Theory 1970-1976,* Nueva York, Drama Books Specialists.

SCHERER. J.
1950 *La Dramaturgie classique en France,* París, Nizet.
1961 *La Dramaturgie: méthodes et perspectives,* Nancy, Centre Européen Universitairc.
1977 *Le "livre" de Mallarmé,* París. Gallimard.

SCHILLER, F.
1973 "Übcr das Pathetische" (en: Schiller 1968).
1968 *Sümtliche Werke,* Munich, Winckler Verlag, 2. vol.

SCHLEGEL, A. W.
1971 *Cours de littérature dramatique* (1814), Ginebra (Slatkine reprints).

SCHMID, H.
1973 "Texttheorie/Pragmalinguistik", en: *Lexikon der germanis-tischen Linguistik* (comp. H. Althaus, H. Henne, H. Wei-gand). Tübingen. Niemeyer. (Traducción castellana en Cátedra, *Teoría del texto,* Madrid. 1978.)

SEARLE. J. R.
1975 “The Logical Status of Fictional Discourse", en: *New Lite-rary History,* vol. VI. n." 2, invierno.

SEGRE. C.
1973 *Le strutture e il tempo,* Torino, Einaudi (en particular "la función del lenguaje en *Actos sin palabras,* de S. Beckett"). (Traducción castellana en Editorial Planeta, *Semiología del teatro,* Barcelona, 1975.)

SERPIERI, A.
1977 “Ipotesi teórica di segmentazione del teatro teatrale", en *Strumcnti critici,* n." 32, 33.

SERPIERI, A. y CANZIANI, ELAM. GUIDUCCI, GULLI-PU-GLIATI, KEMENY, PAGNINI, RUTELLI.
1978 *Come communica il teatro: dal texto alia scena,* Milán, il Formichierc.

SHARPE, R. B.
1959 *Irony in the Drama,* The Universtiy of North California Press.

SHAW, G. B.
1937 *Théátre pour tous.*

SIGNAUX, G. y TOUCHARD, P. A.
1969 *Le Mélodrame,* Evreux, Le Cercle du Bibliophile, 2. vol.

SIGAUD, G.
1970 *La Cómedie et le Vaudeville de 1860 á 1900,* Evreux, *lx* Cercle du Bibliophile, 5 vol.

SIMON, A.
1970 *Dictionnaire du théátre frangais contemporain,* París. La-rousse.
1979 *Le théátre á bout de souffle,* París, Seuil.
1979 “Contribution ü une nouvelle pédagogie de l’oeuvre dramatique classique”, en: *Pratiques,* n." 24.

SLAWINSKA, I.
1953-55 “Problcmatyka badan nad jezykiem dramatu”, en: *Rocz-kiki, Humanis tyezne,* IV.
1959 “Les problfcmes de la structure du drame”. en: P. Bóck-mann (comp.) *Stil-und Formprobletne in der Literatur,* Heidelberg.
1966 *Mimesis and Arl. Síudies in the origin and early development of an Aesthetic Vocabulary,* Uppsala.
1978 “La semiología del teatro *in statu nascendí:* Praga 1931-1941“. en: *Biblioteca teatrale,* 1978.

SOLGER. K.
1829 *Vorlesung über Ásthetik.* (comp.), Leipzig.

SONREL. P.
1943 *Traité de scénographie,* París, O. Lieutier.

SORBOH. G.
1979 *Wspótezesna refleksja e teatrze,* Cracovia.

SOURIAU. E.
1948 “Le cube et la sphére". en: *Architecture et dramaturgie,* París, Flammarion.
1950 *Les Deux Mille Situations drama tiques,* París. Flammarion.
(LES) SPECTACLES A TRAVERS LES AGES
1931 París. Editions du Cygne.

SPIRA. A.
1957 *Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Eurípides,* Tesina. Frankfurt.

STAIGER. E.
1946 *Grundbegriffe der Poetik.* Berlín. Atlantes Verlag. (Traducción castellana en Ediciones Rialp. *Conceptos fundamentales de poética.)*

STANISLAVSKI. C.
1963 *La formation de l'acteur,* París. Payot. (Traducción castellana en Editorial Quetzal. *Obras completas,* Buenos Aires.
1977.)
1966 *La Construction du personnage,* París. Perrin. (Traducción castellana en Alianza Editorial, *La construcción del personaje.* Madrid. 1975.)

STARBONISKI. J.
1970 *La Relation critique,* París. Gallimard.

STATES. B. O.
1971 *Ironv and drama.* Ithaca. Cornell University Press.

STEINBECK. D.
1970 *Einleitung in die Theorie und Systematik der Tlwatenvissens-chaft,* Berlín. De Gruytcr.

STEINER, G.
1961 *The Death of Tragedy,* Londres, Faber and Faber (traducción de Seuil, 1965).

STEINER. J.
1968 *Die Bühnenanweisung,* Góttingen, Vandenhoeck et Ru-precht.

STEINWEG. R. (comp).
1976 *Brechis Modell der Lehrstilcke - Zeugnisse, Diskussion, Er-fahrungen,* Frankfurt, Suhrkamp.

STERN. D.
1973 "On Kinesic Analysis", en: *Drama Review,* T. 59, septiembre.

STIERLE. K. H.
1975 *Text ais Handlung,* Munich, Fink Verlag.

STRASBERG. L.
1969 *Le Travail a l'Actors Studio,* París, Gallimard. (Traducción castellana en Editorial Fundamentos, *El método del Actor's Studio,* Madrid, 1976.)

STYAN, J. L.
1962 *The Dark Comedy,* Cambridge University Press.
1967 *Shakespeare's Stagecraft,* Cambridge University Press.
1975 *Drama, Stage and Audience,* Cambridge University Press.

SUVIN, D.
1970 "Réflexions on Happenings", en: *The Drama Review,* vol.
14, n.°3.

SWIONTEK, S.
1972 "O konwcncji teatralnej", en: *Problemy soejologii litera-tur y,* Varsovia, 1971.

SZONDI, P.
1956 *Tfieorie des modernen Dramas,* Frankfurt, Suhrkamp (traducción francesa por P. Pavis, L'Age d'Homme, Lausana, 1980.)
1961 *Versuch iiber das Tragische,* Frankfurt, Inscl.
1972a "Der Mythos im modernen Drama und das epische Thca-ter", en: *Lektüren und Lektionen,* Frankfurt. Inscl.
1972b "Tableau et coup de théátre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Les-sing", en: *Poétique*, n."9.
1973 *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im ¡8. lahrundert,* Frankfurt, Suhrkamp.
1975a *Das lyrische Drama des Fin de siécle,* Frankfurt, Suhrkamp.
1975b *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand,* París, Editions de Minuit.

TALMA, F.
1856 *Réflexions sur Lekain et l'arl théátral* (1825). París. A. Fontaine.

TAÑASE, V.
1978 "Le théátre el la dissidence permanente", en: *Canters de l'Est,* n." 12-13.

TARRAB, G.
1968 "Ou'est-ce que le happening?". en: *Revue d'histoire du théátre,* n.° 1.

TAYLOR, J. R.

1966 *A Dictionary of tlie Theatre,* Londres, Pengum.
1967 *The Rise and Fall of the Well-Made Play,* Methuen. Londres.

TEIXEIRA, U.
1970 Pequeño dicionário de teatro, Sao Luis, Maranháo.

TEMKINE, R.
1977-1980 *Meltre en scéne au présent,* Lausane, L'Age d'Homme, 2 vol.

TENSCHERT. J.
1960 "Ou'est-ce qu'un dramaturge? Entrctien avec E. Copícr-man", en: *Théátre populaire,* n.“ 38.

THETERARBEIT (ED. BRECHT et al.).
1961 Berlín. Henschelverlag.
(LE) THEATRE D AGIT-PROP de 1917 á 1932.
(Trabajo colectivo del equipo "Théátre moderne du C.N.R.S.".)

Tomo 1 (l'U.R.S.S., recherches).

Tomo 2 (Ecrits théoriques et Piéces).

TISSIER, A.
1976 *La Parce en France de 1450 á 1550,* París. C.D.U. y S.E.D.E.S. (colección de farsas).

TODOROV, T.
1965 (comp.) *Tliéorie de la Uttérature, textes des formalistes rus-ses,* París-, Seuil. (Traducción castellana en Akal, *Teoría de la literatura,* 1982.)
1966 "Les catégories du récit littéraire", en: *Communications,* n.” 8. (Traducción castellana en Ed. Tiempo Contemporáneo, Ims *categorías del relato literario,* Buenos Aires, 1982.)
1967 "Les registres de la parole", en: *Journal de psychologie,* n." 3.
1968 "Poétique", en: *Qu'est-ce que le structuralisme?,* París, Seuil.
1976 "The Origins of Gcnres", en *New Literary History,* otoño.

TOMACHE VSKI, B.
1965 "Thématique", en: *Théorie de la Uttérature. Textes des for-malistes russes* (comp. TODOROV), París, Seuil. (Traducción Castelíana en Akal, *Teoría de la literatura,* 1982.)

TRAGER. L.
1958 "Paralanguage - A first Approximation". en: *Studies in linguistics,* n." 13.

TRUCHET. J.
1975 *La Tragédie classique en Frunce,* París. P.U.F. TYNIANOV, J.
1969 "La dcstruction". en *Change,* n." 1.

UBERSFELD. A.
1974 *Le Roí et.le Bouffon,* París. Corti.
1975 “Adamov ou le lieu du fantasme”. en: *Travail théátral.* n." 20. julio.
1977a *Lire le théátre.* París, Editions Sociales.
1977b "Le lieu du discour". en: *Pratiques,* n." 15-16. julio. 1978a *L'Ohjet théátral,* París. C.N.D.P.
1978b “Le jeu des classiques". en: *Voies de la création théátrale,* París, C.N.R.S.

ULIVI. F.
1972 *La letteretura verista,* Turín.

URMSON. J.
1972 “Dramatic Representaron". en: *Philosophical Quarterlv, 22.*

USPENSKIJ. B.
1970 *Poetik der Komposition,* Frankfurt. Suhrkamp (traducido del ruso).
1972 “Structural isomorphism of verbal and visual art”. en: *Poe-tics,* n.“ 5.

VAIS. M.
1978 *L'Ecrivain scénique.* Montreal. Les Presses de PUniversité du Québec.

VALDIN. B.
1973 "Intrigue et tableau". en: *Littérature.* n.” 9.

VAN DIJK.T.
1976 *Progmatics of language and Uierature.* Amsterdam. Oxford. North-holland Publishing Co.

VANZYL. J
1979 "Towards a Socio-semiotics of Performance", en: *Semiotic scene,* III. 2.

VEINSTEIN. A.
1955 *Lo Mise en scéne théátrale et sa condition esthétique,* París, Flammarion. (Traducción castellana en Cia. Gral. Fabril Editora. *La Puesta en escena.* Buenos Aires.)
1968 *Le théátre expérimental.* París. Renaissance du livre. VELTRUSKY. J.
1940 “Clovek a predmet v divadle". en: *Slovo a Slovesnost.* VI. traducido en: P. GARVIN. *A Prague School Reader of*
Esthetics. Literary Structure and style, Washington, Georgc-town University Press, 1964,
1941 “Dramaticky text jako soucast divadla”, en: *Slovo a sloves-nost,* VII, traducido en *"Semiotic of Art, Prague School Contribution"* (com. Matejka, 1976).
1977 *Drama as Literature,* Lisse, The Peter de Rider Press.

VERNANT. J. P.
1965 *Mythe et pensée chez les Crees,* París, Maspero. (Traducción castellana en Ariel. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua,* 1974.)

VERNANT. j. p. y VIDAL-NAQUET, P.
1972 *Mythe et tragédie en Gréce ancienne,* Maspero

VERNOIS, P.
1974 (ed.) *L'Onirisme et VInsolite dans le théátre franqais contem-porain,* París, -Klincksieck.

VERSUS.
1978 n." 21, ("Teatro e semiótica"), Interventi di Bettetini, Gulli, Publiati, Helbo. lansen. Kriby, Kowzan, Pavis, Rufini.

VICKERS, B.
1973 *Towards Greek Tragedy,* Londres, Longman.

VICTOROFF, D.
1953 *Le Rire et le Risible,* París, P.U.F.

VILAR, J.
1955 *De la tradition théátrale,* París, L'Arche (reedición. Idees N.R.F., 1963). (Traducción castellana en Leviatán, *De la tradición teatral,* Buenos Aires, 1956.)

VILLIERS, A.
1958 *Le Théátre en rond,* París, Librairie théátrale.

VOIES DE LA CREATION THEATRALE.
1970-78 París, C.N.R.S., 1970-1978, 6 vol. Estudios reunidos y presentados por D. BABLET y J. JACOUOT.

VOLTZ, P.
1964 *La Comédie,* París, A. Coilin.
1974 "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?", en: *L'Oni-rique et VInsolite dans le théátre frangais contemporain* (ed. P. VERNOIS), París, Klincksieck.

WAGNER, R.
1850 *Das Kunstwerk der Zukunft.* (Traducción castellana en Es* pasa-Calpe, *La poesía y la música en el drama del futuro,* Buenos Aires, 1952.)
1852 *Opéra et Drame.*

WARNING, R. (comp.).
1975 *Rezeptionsásthetik,* Munich, Fink Verlag.

WARNING, R. y PREISENDANZ, W. (comp.)
1977 *Probleme des Komischen,* Munich, Fink.

WEISS. P.

1968 "14 Punkte zum dokumentarischen Theater". en: *Dramen*. vol. 2. Fránkfurt. Suhrkarnp.

WEKWERTH. M.

1974 *Theater und Wissensehaft,* Munich. Cari lianser Verlag. WELLERSHOFF. D.

1976 *Die Auflósung des Kunsthegríffs*. Fránkfurt. Suhrkarnp. WILLS. J. R.

1976 *The Director in a Changing Time*. Palo Alto. Mayfield. WINNICOTT, D. W.

1975 *Jen et réalité - L'espace potentiel*. París. N.R.F.. Gallimard. (Traducción castellana en Gedisa. *Realidad* v *juego,* 1979.)

WITKIEOICZ. S.

1970 "Introduction & la.théorie de la forme puré au théátre". en: *Cahiers Renaud-Rarrault,* n." 73.

WODTKE. F. W.

1955 Article *Katharsis,* en: *Reallexikon der deutschen Literatur-geschichte* (ed. STAMMLER y MERKER).

WÓLFFLIN. H.

1956 *Grundbegriffe der Kunstgeschichte,* Basel. Stuttgart. 11.* edición.

WORLD THEATRE.

1965. 1966 Vol. XIV. n.“ 6 y vol. XV. n.“ 1 ("théátre total"). ZIMMER. C.

1977 *Procés du spectaele,* París, P.U.F.

ZOLA. E.

1968 "Le naturalisme au théátre". en: *Oeuvres complétes* (ed. H. MITTERAND), T. XI. París, Cercle du livre précieux. (Traducción castellana en Ediciones Península/Edicions 62. *El naturalismo,* Barcelona. 1966.)

INDICE SISTEMÁTICO

Este índice no pretende ser un cuadro de subdivisiones claras y fundadas en un mismo principio taxonómico, por la simple razón de que no se podría escribir el hecho teatral según un conjunto de códigos; todo lo más intentamos proponer algunas palabras acerca del teatro, centradas en torno a diversas actitudes. El índice debería, pues, permitir una lectura sistemática y una iniciación a cada dominio o enfoque crítico.

DRAMATURGIA:

acto, acción, actualización, adaptación, agón, anagnórisis. analítica (técnica...), antagonista, antonomasia —* nombre de los personajes, argumento, arte poética, arte teatral, brechtiano. catástrofe, coro, colisión. composición, conciliación, conclusión, conflicto, contrapunto, crisis. cuadro, denegación, desenlace, dilema, dramático, dramatización, dramaturgia, dramaturgia clásica, dramatúrgico (análisis...), escritura dramática, encadenamiento, epílogo, épico, epización del teatro, episodio, equívoco —> quidproquo. estructura dramática, fábula, ficción, final, flashback, focalización, fuentes, golpe de efecto, hamartia. histo-rización, hybris. imitación, incidente, intriga, intriga secundaria, lenguaje dramático, lazzi, leitmotiv, matemático (acercamiento...), mimesis, mito, móvil dramático, motivo, motivación, nudo, obstáculo, peripecia, poética teatral, punto culminante, punto decisivo, punto de ataque, punto de integración, punto de vista, proceso teatral, prólogo, quidproquo, recitativo, reconocimiento, reglas, repertorio, reproducción, solución final, reestreno, resumen -* argumento, secuencia, situación dramática, situación estereotipada —> estereotipo, stychomitias, técnica, teichoscopia, tempo, tensión, tematización, tema, tiempo, trastroqué, unidades, verosímil —> verosimilitud, visión.

CATEGORIAS TEATRALES Y PROBLEMAS DE ESTETICA: absurdo, apolíneo y dionisíaeo, burlesco, categorías teatrales, cómico, dionisíaco, esencia del teatro, esparcimiento cómico, especifidad teatral, grotesco, naturalismo, patético, pathos, realismo, teoría del teatro, tragicómico, trágico, verismo.

GÉNEROS Y FORMAS:

antiteatro, aristotélico (teatro...;, azar, comedia, creación colectiva (obra), drama, entretenimiento, espectáculo, espectacular, farsa, forma abierta, forma cerrada, formas teatrales, género, Gesamtkunstwcrk. happening. improvisación, interludio, intermedio, intermedio cómico, intermedio lírico, juego dramático, madrigal, máscara, mascarada, melodrama, milagro, mimodrama, modelización, monodrama, muestra, parábola, parodia, obra, obra preliminar, obras (tipología de...), piéce bien faite,

pieza, poema dramático, proverbio dramático, psicodrama, representación clásica, sainete, sketch, teatro de agitación, teatro de cámara, teatro didáctico, teatro experimental, teatro de bulevar, teatro de lo cotidiano, teatro de calle, teatro en el teatro, teatro de tesis, teatro total, tragedia, tragicomedia, vodevil.

PRINCIPIOS Y ESTRUCTURAS:

cita, clausura, coherencia, collage, descripción, dialéctica, dialogismo. distancia, distanciación, división, estilización, extrañamiento, formalismo. macro, mise en abyme, montaje, ruptura, simbolización, trabazón de escenas.

ESCENA Y PUESTA EN ESCENA:

acontecimiento, convención, creación, cuadro viviente, decorado, decorado construido, decorado simultáneo, decorado verbal, derecha e izquierda del escenario, dirección, dispositivo escénico, escena (otra...), escenas (tipos de...), escénico, esccnocrático, escenográfico, escritura escénica, efecto de actualización, efecto de extrañamiento, efecto de reconocimiento, efecto de realidad, efecto teatral, efectos de sonido, espacio, espacio dramático, espacio escénico, figurabilidad, gag, lenguaje escénico, lenguaje teatral, medio, música incidental, objeto, op-sis, pared (cuarta...), practicable, práctica significante, práctica teatral, producción teatral, productividad, puesta en escena, representación (artes de la...), representación teatral, reteatralización, ritmo, rítmico, teatral, teatralización, teatralidad, teatro, trabajo teatral, utillería visual.

ACTOR Y PERSONAJE:

actante, actor, arquetipo, carácter, caracterización, cinética, corenta, corista, comediante, confidente, configuración, constelación de personajes, declamación, disfraz, deus ex machina, deuteragonista, dicción, dramatis personae, elocución, entonación, expresión, expresión corporal, expresionismo, fantasía, fantasma, figura, figuración, gesto, gestual, gcstualidad, gestus, héroe, juego, juego previo, juego mudo, juego escénico, juego trastocado, máscara, melodía, melopeya —> recitativo, mensajero, mímica, mimo, nombre de los personajes, pantomima, papeles, personaje, portavoz, presencia, prosodia, protagonista, proxémica, raisonneur. recitante, repetición, rol. tritagonista, voz.

RECEPCIÓN:

apelación al público, actitud, catarsis, ciencias del espectáculo, cliché, crítica teatral, espectador, decoro, expectativa, experiencia estética, hermenéutica, identificación, ilusión, insólito, interpretación, ironía, lectura, norma, participación, percepción, placer teatral, público, realidad representada, recepción, relación teatral, sala-escena (relación...), terror y piedad.

TEXTO Y DISCURSO:

análisis del relato, aparte, boceto, contexto, diálogo, didascalias, diége-sis, dicho y no dicho, escénico, estancia, extra-escena, acotación, instancia de discurso, intertextualidad. juego de lenguaje, libro de dirección, máxima, modalización, modalidad, monólogo, narración, narrador, narratividad, dicho de autor, parlamento, partitura, relato del mensajero, réplica, retórica, script, sentencia, silencio, situación de enunciación, situación de lenguaje, soliloquio, song, subtexto, sujeto, sujeto del discurso, texto y contra-texto, texto dramático, texto y escena, texto principal, texto secundario, textualización. voz en off.

SEMIOLOGÍA:

códigos teatrales, codificación, comunicación, connotación, deíxis, discurso. enunciado, enunciación, icono, índice, isotopía, mensaje, ostensión, redundancia, semiología, sentido, signo teatral, símbolo, sistema significante, unidad mínima.

Patrice Pavis es profesor de Estudios de Teatro en la Universidad de Kent en Canterbury. Ha escrito extensamente sobre el *performance*, centrando su estudio e investigación principalmente en la semiología y la interculturalidad en el teatro. Fue galardonado con el Premio Georges Jamati en 1986.

NOTAS

[1]La coexistencia de los dos sinónimos, *acteur* y *comédien* es intransferible al castellano, por lo que hubo que reunir aquí (extos contenidos bajo los dos términos en el original francés. No obstante, no se ha querido eliminar la problemática propia del ámbito cultural francés, a que se refiere PAVIS, que se encontrará también bajo el término intraducido de *Comédien*. [R.] <<

[2]Se ha dejado el término en francés, dado que su traducción castellana *comediante* ha sufrido un3 evolución histórica inversa. En el período clásico español, cuando *comedia* era sinónimo de *obra dramática, comediante* era el actor en cualquier género dramático. Actualmente no se usa. en la práctica, ni para el que representa *comedia** en los escenarios, y si para el que en su vida privada o pública pretende, por cualquier motivo, representar lo que no es. El término *cómico* llevaría también a reflexiones distintas de los que aquí hace PAVIS. [R.]<<

[3]Acerca de si debería decirse *distanciación* o *extrañamiento* léase la nota *Sobre la presente edición* al principio del libro. Se ha optado por mantener la actitud de M. PAVIS. quien en la edición francesa original deja coexistir, e incluso colisionar, las expresiones de *distancia, distanciación y extrañamiento.* [R.]<<

[4]Se ha traducido literalmente el texto original francés, dado que no hay equivalencia posible en castellano. Si. como apunta PAVIS, el juego de palabras entre actividad escénica y actividad lúdica es en francés limitado, en nuestra lengua es inexistente. En la tradición espartóla el actor no "juega un rol", sino que *actúa en un papel,* que *representa* y/o *interpreta.* Bien al contrario, la palabra *juego* aplicada al teatro acostumbra a tener un tono menospreciativo o minorizante (por ej,. *juguete cárnico).* [R.]<<

[5]En castellano, *montaje* también suele utilizarse por la gente de teatro, la critica o el público, como sinónimo de *puesta en escena* y/o de *espectáculo* (particularmente desde mediados de nuestro siglo). A la vez. se utiliza el verbo *montar* (una obra, un espectáculo) para designar la acción y los trabajos de puesta en escena o de preparación de un espectáculo. Esta acepción no está considerada aquí. [R.]<<

[6]Traducción literal del termino francés *mise en scène.* Su uso se ha generalizado muy tarde en el ámbito hispánico (mediados del siglo XX), y aún hoy sigue siendo más frecuente el término *dirección,* tanto en la crítica como en candes y programas. También se emplea *montaje* como sinónimo de puesta en escena, dando con este término más importancia al diseño técnico del espectáculo y a la manipulación dramatúrgica. Últimamente algunos críticos prefieren sustituir el galicismo *puesta en escena* por *escenificación.* [R.]<<

[7]Pero los que obedecemos a las reglas de la razón / queremos que la acción *se* administre con arte / que en un solo lugar, y un solo día, un solo hecho cumplido / ocupe el teatro del comienzo hasta el fin. [R.]<<