

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 metalingüística y metateatral; 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.

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 reen cuentren 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 TERCENCIO) 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 acompañan 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 marcan 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 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 transformarse 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 furios, del acto del reconocimiento o del sacrificio" (DIDEROT, 1975:80-81).

—> Segmentación, estructura dramática.

ANTAGONISTA

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.

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.

APARTE

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.

ARCO O GIRO DEL PERSONAJE <https://blog.libros.com/arco-transformacion-personaje/>

¿Qué es el arco de personaje?

El arco de transformación del personaje es un término que probablemente hayas escuchado relacionado con el cine, así como con la narrativa en general. El término se refiere a la **evolución interna que experimenta un personaje**, generalmente el protagonista, a lo largo de una historia.

Seguro que te vienen a la cabeza ejemplos muy variados. El jefe explotador e insensible que acaba por convertirse en un héroe tras descubrir el amor o la joven tímida y vergonzosa que se transforma de manera casi irreconocible.

Por tanto, si algo no debe faltar en una de tus historias es un personaje que evoluciona y termina siendo otro respecto al que la empezó.

Diferencias entre el arco de transformación del personaje y la trama

El arco de transformación del personaje y la trama son conceptos diferentes, aunque íntimamente relacionados. Veamos cuáles son sus diferencias y cuál es su punto de unión.

La trama es simplemente una consecución de eventos (A lleva a B, y B lleva a C) y el arco de personaje está relacionado con los aprendizajes y cambios internos que el personaje experimenta como consecuencia de la trama.

El director George Lucas (*La guerra de las galaxias*) decía que las historias son como las guerras, ya que nadie regresa de ellas siendo él mismo. Así, los personajes cambian como consecuencia de lo que les ocurre y podemos concluir que **los su-**

cesos que tienen lugar en la trama son la causa de la transformación del personaje.

En el artículo [El viaje del héroe](#), analizamos la estructura narrativa que se aplica a las historias épicas o de aventuras. ¡No dejes de echar un vistazo y de llevar la evolución de tus héroes al siguiente nivel!

Progresión de los arcos de transformación del personaje

Hasta ahora hemos tratado de definir qué es el arco del personaje. Ahora veamos cómo puede ser esa transformación y qué tipo de línea puede representar el cambio.

Arco ascendente o favorable

El personaje **evoluciona hacia una situación más favorable** que la inicial.

Al inicio de la historia, el personaje se enfrenta a una situación desfavorable o de insatisfacción. **Los sucesos a los que se enfrenta le estimulan a cuestionarse sus ideas sobre sí mismo y sobre el mundo** hasta que finalmente conquista sus demonios internos mediante el enfrentamiento con sus antagonistas externos.

Podemos ver ejemplos de arco ascendente en multitud de géneros y con multitud de profundidades. Desde el cuento de Cenicienta, que es desdichada hasta que conoce a su hada madrina, a Katniss Everdeen (*Los juegos del hambre*), que se enfrenta al Capitolio y a la presidenta del Distrito 13 para asegurar la seguridad y prosperidad de sus seres queridos.

Arco descendente o desfavorable

El personaje **va encaminado hacia unas circunstancias adversas o desfavorables respecto a cómo empezó**. Frecuentemente se asocia con personajes antagonistas que comienzan la historia con mucho poder y finalmente son derrotados por el héroe de la historia. Sin embargo, éste no es el único modo de utilizar arcos de transformación descendentes.

Un buen ejemplo es la protagonista de la novela *Carrie* de Stephen King. El desarrollo de la trama perturba y la convierte en un peligro para ella y para los demás.

Arco neutro

No hay evolución o esta es muy leve. En este caso, **los sucesos que vive el personaje no suponen un cambio en su situación** y se asocian a lo que se llama un personaje plano, del que hablaremos más adelante.

Algunos protagonistas como Sherlock Holmes experimentan este tipo de arco. Sin embargo, es más frecuente en secundarios y antagonistas, ya que reflejan personalidades que son incapaces de cambiar. Sin embargo, estos personajes son los catalizadores del cambio de los personajes que los rodean.

¿Cuál es tu progresión preferida? ¡Cuéntanoslo en el post de Instagram y recopilemos más ejemplos!

Tipos de arcos de transformación de personaje

Una vez que han quedado expuestos las progresiones básicas del arco del personaje, es importante apuntar que en una misma historia el personaje puede experimentar más de un único arco dramático. Esto dependerá de la complejidad de la trama.

Como comentábamos al principio de este post, trama y personaje están siempre entrelazados. De este modo, podremos observar distintos tipos de arco de transformación que se clasifican en base a la teoría de Antonio Sánchez-Escalonilla, profesor de guión en la Universidad Rey Juan Carlos y autor de numerosos manuales sobre el desarrollo de personajes:

Arco plano

Un personaje describe un arco de transformación plano cuando **su personalidad no evoluciona o es muy pequeña**. Este tipo de personajes no pueden dejar de ser quienes son y es habitual en personajes secundarios o antagonistas. En estos casos, su inalterabilidad reafirma la personalidad de los otros personajes.

Esta figura suele ser más presente en antagonistas como Rhett Butler en *Lo que el viento se llevó* o el asesino John Doe en la película *Seven*. Sin embargo, también puede ser útil para destacar el encanto de protagonistas que afrontan las dificultades con una voluntad férrea. Por ejemplo, Guido Orefice en *La vida es bella*.

Arco moderado

El cambio que experimenta el personaje es muy leve o progresivo, sin producirse una transformación importante. Es una especie de refuerzo a los rasgos que el personaje ya tenía al inicio de la historia.

Es frecuente en personajes secundarios, aunque también se observa en protagonistas de sagas, donde el cambio del personaje es progresivo a lo largo de los diferentes libros. Éste es el caso de Harry Potter, que va evolucionando conforme se enfrenta a distintos retos y deja atrás al niño inocente que recibió aquella carta para el colegio Howarts de magia y hechicería.

Arco radical

Un personaje sufre una **transformación profunda que provoca un cambio de personalidad**. Su tendencia vital dominante cambia a otra muy distinta. Este tipo de arco, puede afectar o no a la estabilidad, extroversión o temperamento del personaje. Así, pueden diferenciarse tres subtipos

El arco radical que afecta a la estabilidad provoca un cambio en el temperamento del personaje. Por ejemplo, Todd Anderson en *El club de los poetas muertos*, comienza siendo un chico tímido e introvertido que se transforma en un personaje flemático gracias a la influencia de su profesor.

El arco radical que afecta a la extraversión influye en la relación del personaje con el exterior. Un buen ejemplo es el caso del protagonista de Sostiene Pereira, que lleva una vida resignada al comienzo de la novela y que finalmente se verá forzado a tomar partido en la lucha por la libertad de expresión. Otro buen ejemplo de este tipo de arco es Holden Caulfield en *El guardián entre el cénteno*, cuyas experiencias cambian su forma de relacionarse con su familia.

Por último hay un tipo de **arco radical que no afecta al temperamento**. Por ejemplo, Frodo (*El señor de los anillos*) experimenta un arco que le hace cambiar en muchos aspectos, no así en su carácter.

Arco traumático

Es el más drástico de los arcos de transformación. En estos casos, **el protagonista sufre una crisis importante, tiene una revelación o experimenta un hecho traumático y finaliza la historia convertido en un personaje diferente.**

Este arco puede darse en progresión descendente o ascendente. Un buen ejemplo de **arco traumático descendente** es el caso de Gregor Samsa en *La metamorfo-*

sis. Tras ser repudiado por su familia, siente que la situación es irremediable y decide encerrarse en su habitación hasta morir.

Por otro lado la experiencia de Clarise en *El silencio de los corderos* supone un **arco traumático ascendente**, ya que las experiencias vividas a lo largo de la trama concluyen en la superación de un trauma infantil.

Arco circular

Supone una evolución más compleja. Este tipo de arco se desarrolla cuando el personaje experimenta una alteración radical o moderada que habitualmente se produce durante el nudo de la historia. Sin embargo, **tras alcanzar su momento crítico, retrocede a su estado inicial o a uno muy similar**.

Esta involución suele tener lugar en el último tercio de la trama y cierra el arco de transformación con un círculo. Sin embargo, el desenlace no nos devuelve al protagonista con un estado idéntico al que se mostró en el planteamiento. La experiencia finaliza con un personaje que, si bien regresa al punto de partida, se encuentra en un nivel de satisfacción moral superior al inicial.

Podemos ver este tipo de arco en personajes que recuperan su estabilidad original a través del retorno al hogar, como Cobb en *Origen* o Ulises en *La Odisea*.

Como ves, hay muchos ejemplos de arcos y esperamos haberte hecho reflexionar sobre la evolución de tus personajes favoritos. Cuéntanos en Instagram cuál es tu transformación favorita y por qué.

Hasta aquí el repaso sobre la teoría del arco de transformación del personaje. Ahora es el momento de que pongas en práctica estos tipos de evolución en tus propios personajes.

Esperamos que este artículo, así como otros como [El viaje del héroe](#) o [6 ejercicios para vencer el miedo al folio en blanco](#), te ayuden a desarrollar personajes y tramas más complejos e interesantes.

Como siempre, te recordamos que tenemos abiertos distintos retos de escritura a través de la [plataforma Ludus](#). ¿Te atreves a poner en práctica lo aprendido?

ATTREZZO

Véase *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.

BAMBALINA

CATARSIS

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 crítica y estética, sino que 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.

CLIMAX

COMEDIA

Comedia 1

(En castellano en el original [R.])

Género 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 protege 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 toda 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 los 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 (1598), 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 MOLIÈRE). 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; MOLIÈRE, LOPE DE VEGA).

Comedia heroica

La comedia heroica, género 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 CORNEILLE, llega a ser un nuevo género

en Francia con CORNEILLE, y en Inglaterra con DRYDEN (La conaquista 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 heroicoComedia 1

(En castellano en el original [R.])

Género 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"

(ARISTÓTELES), 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 protege 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 toda 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 los 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 (1598), 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, género 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 CORNEILLE, 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 Gulliver, 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 substraen 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 conciliarla 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 momentáneos 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 TORELII, dramatización de cuentos de magia de PERRAULT, creación de Andrómeda y del Vello 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 "Volksstücke" 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, deCHEJOV; 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 son: la sorpresa, el quidproquo* y el golpe de efecto* (ej.: Comedia de las equivocaciones, de SHAKESPEARE, La verdad sospechosa, de Juan RUIZ DE

ALARCON).co, 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 aAdonis)', 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 Gulliver, 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 substraen 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 conciliarla 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 TORELIIJ, dramatización 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 "Volksstücke" 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 cine (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).

Commedia dell'Arte

La Commedia dell'Arte se llamó anteriormente commedia all improvviso, 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 sería

comprende las dos parejas de enamorados. La parte ridícula consiste en ancianos cómicos (Pantalone y

el Dottore), el Capitano (producto del miles gloriosus 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" como 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).

CONFIDENTE

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 Píldes 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 perdicción, "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.

CONFLICTO

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 que vienen a contradecirlo o a modificarlo: "caracteres y situaciones (...) se entrecruzan, se

determinan recíprocamente, 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.

CORO

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 lo largo de las épocas, que se requieren algunas 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 choréa 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 choréa, puesto que la música predomina allí en detrimento del texto y del baile, relegados a

los intermedios (ballets). Pues lo que define la choréa 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 rectángulo 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 sería 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 ser 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 epílogo*. 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 distanciamiento

(BRECHT. ANOUILH y su Antígona,) como tentativa desesperada de encontrar una fuerza común a todos

(T. S. ELIOTT, GIRAUDOUX, TOLLER) o en la comedia musical (función mistificante y unánime 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 distanciamiento: "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 individuo 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 cúllica, 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*, distanciaci3n*) es s3lo una consecuencia de las condiciones sociales. Sin embargo, constituye —sin que exista contradicci3n 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.

CUADRO

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 general, un decorado particular.

I. ACTO/CUADRO

La estructuraci3n en cuadros no se integra en el sistema acto */escena *, el cual funciona preferentemente en el plano de la acci3n* y de la entrada */salida * de los personajes.

La alusi3n a la pintura implícita en el t3rmino cuadro, señaala con precisi3n 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 funci3n de una segmentaci3n * narratol3gica

estricta y es s3lo un eslab3n en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho m3s vasta y de

contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusi3n 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 est3tica del cuadro se constituye en relaci3n con una visi3n pict3rica de la escena dramática. El cuadro es "una disposici3n de personajes en escena, tan natural y verdadera

que, reproducida fielmente por un pintor, me gustaríaa (...) El espectador est3 en el teatro como ante un

lienzo donde diversos cuadros se sucederían como por encanto (...) La pantomima es un cuadro que existía en la imaginaci3n del poeta en el momento de escribir, deseando que la escena lo mostrara a cada

momento de la representaci3n" (DIDEROT, 1975:110). Paralelamente a esta concepci3n épica de la acci3n teatral, diferentes dramaturgos subdividen sus textos en escenas aut3nomas centradas en torno a un

tema o a una situaci3n (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 aparici3n del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama, el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensi3n de tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo. No se interesa en su lento desarrollo sino en las rupturas de la acci3n. Al intentar describir un medio que

desatiende los hilos de la acci3n, del suspense y de resurgimientos de la acci3n, el cuadro le ofrece el

marco necesario para una encuesta sociol3gica 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.

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, sería 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 difícilísima; 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 el 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 acción 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 habla 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 sentimientos 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 dramático.

—> Monólogo, discurso.

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

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*).

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 más 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 externa —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 BRECHT 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 distanciaci3n; incluso ciertos espectáculos intentan fragmentar la dramaturgia utilizada

delegando a cada actor el poder de organizar su relato según su propia visi3n de la realidad.) Por lo tanto, hoy en día, la noci3n de opciones dramaturgias 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 expresi3n dramaturgia clásica ha pasado a designar un tipo formal de construcci3n dramática y de representaci3n 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 acci3n*, de las estructuras espacio-temporales, de lo verosímil* y del modo de presentaci3n escénica.

3.- La acci3n se limita y se unifica entorno a un acontecimiento principal, donde todo tiene necesariamente que converger al establecimiento y a la resoluci3n del nudo * del conflicto. El mundo

representado debe ser esbozado dentro de ciertos límites bastante estrictos: una duraci3n 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.

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.

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 proscenio.

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.

ESPACIO DRAMÁTICO

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.

Espacio dramático

El espacio 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, podemos 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 real al desespectáculo. 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 dramaturgico, 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 dramaturgicas 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 mí, 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-representación, 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 espectador 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 tragedia 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 desgarró 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.

EXTRAESCENA

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 íter-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 este 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.

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 ya la manera personal 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 Organon», 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 distancias 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), 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 dramática, lúdica 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 gestuales, 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 illogicismo 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 "conurrencia" 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 (cine, 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 *La 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 signifiante: 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.

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 sería 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 larisa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la "licencia poética".
—> Burlesco, comedia.
TISSIER, 1976.

IDEOLECTO

INTRAESCENA

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 dramática 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.

OBRA EN UN ACTO

PARALENGUAJE

PARATEXTO

PARLAMENTO

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.

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.

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.

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.

SUBTEXTO

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 inexpressada 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.

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 pléthora 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 DEL ABSURDO

TEATRO DRAMÁTICO

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 de 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 POSTDRAMÁTICO

TIEMPO DE FICCIÓN O REFERENCIAL

TIEMPO DRAMÁTICO O ESCÉNICO

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 und 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.

TRAGICOMEDIA

Obra que participa a la vez de la tragedia y de la comedia. El término (tragicomedia) es empleado por primera vez por PLAUTO en el prólogo 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 así 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).

TRAMA

TRAMOYA